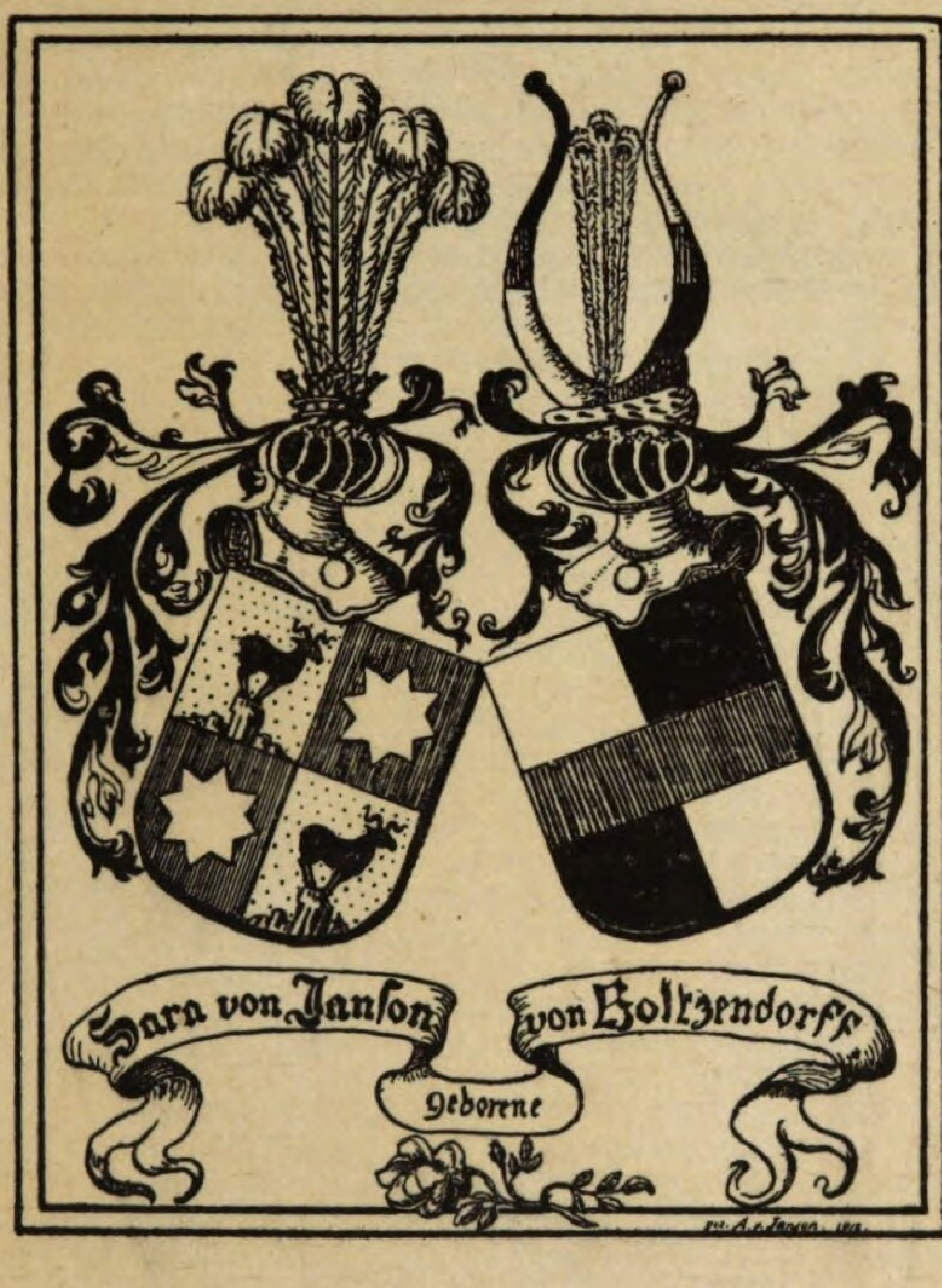
Art. 269 h/12



v. Jansen

<36608289990017

<36608289990017

Bayer. Staatsbibliothek

Geschichte

der

bildenden Künste.

Von

Carl Schnaase.

Zweiter Band.

Düsseldorf,
Verlag von Julius Buddeus.
1843.

Geschichte

der

bildenden Künste

bei den Alten.

Von

Carl Schnaase.

Zweiter Band.

Griechen und Römer.

Düsseldorf,
Verlag von Julius Buddeus.
1843.

Bayerische Staatsbibliothek München
W 44/511

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Inhalt des zweiten Bandes.

Fünftes Buch. Die Kunst der Griechen.

Erstes Kapitel. Religion und Verfassung Griechenlands. S. 3.

Allseitigkeit der griech. Kunst im Gegensatze gegen die der frühern Völker. S. 3. Natur des Landes, bloss fördernd, nicht beschränkend. 5. Unabhängigkeit der Moral von der Religion. 7. Republikanismus. 11.

Zweites Kapitel. Die Architektur. S. 12.

Grundgedanke, das Säulenhaus. S. 13. Gesetz der griech. Formbildung. 16. Die Säule. 21. Basis. 25. Dorisches Kapitäl. 27. Ionisches. 29. Entstehung desselben. 33. Korinthisches Kapitäl. 37. Andre Verschiedenheiten der drei Ordnungen. 41. Dorisches Gebälk. 44. Ion. und Kor. Gebälk. 49. Dreitheilung des Gebälks. 53. Dach. 55. Säulenstellung. 57. Tempelformen. 59. Ornamente. 64. Kleinheit der Gebäude. 67. Stylgesetze. 69. Gattungen der Gebäude. 72.

Drittes Kapitel. Die Plastik. S. 74.

Aeusserlichkeit der griech. Sitte. S. 75. Natürlichkeit. 77. Verhältniss der moralischen Ansicht zur Götterlehre. 81. Der Kreis der Göttergestalten. 86. Personificationen. 93. Trabanten der Götter. 96. Das griech. Profil. 101. Verhältniss des Kopfes zum Körper. 105. Ruhe und Mässigung. 108. Sittliche Kraft d. griech. Kunst. 108. Kleidung. 111. Das Relief. 115.

Viertes Kapitel. Die Malerei. S. 120.

Farbenmaterial. S. 123. Anordnung u. Gegenstände. 127. Gefühl für landschaftliche Natur, wie es sich bei den griech. Dichtern zeigt. 128. Vergleichung mit der hebräischen Poesie. 135. Plastischer Charakter in der Poesie und in der Malerei. 137.

Fünftes Kapitel. Die Polychromie in der griech. Architektur und Plastik, u. das Verhältniss der drei bildenden Künste zu einander. S. 141.

Entdeckung bemalter Statuen u. Gebäude. S. 141. Umfang der Farbenanwendung. 143. Innere Gründe derselben. 147. Das malerische Princip in d. Plastik. 150. Eingriffe jeder einzelnen Kunst in das Gebiet der andern. 151.

Sechstes Buch. Die Perioden der griechischen Kunst.

Erstes Kapitel. Erste Periode der griech. Kunst, bis auf die Solonische Zeit. S. 157.

Heroisches Zeitalter. S. 158. Homer's Nachrichten von Bau- und Bildwerken. 160. Cyklopische Mauern. 162. Thesauren. 163. Plastik. 165. Die Herakliden, Vorherrschen des dorischen Elements. 167. Bauunternehmungen. 169. Dädalus, Nachrichten von andern Künstlern und von Kunstwerken. 171. Vermuthliche Ueberreste und Styl dieser Periode. 174. Ob die griechische Kunst aus der ägyptischen herzuleiten sei? 175. Ob aus asiatischen Formen? 180. Das Festhalten am Hergebrachten ist der eigentliche Grund des langsamen Fortschrittes der frühern griechischen Kunst. 182.

Zweites Kapitel. Zweite Periode der gr. Kunst, bis auf Perikles. S. 184.

Sittlicher Geist dieser Periode. S. 185. Bauten zu Athen, Delphi, Samos, Ephesus. 187. Die Tempel zu Pästum. 190. Die dorischen Tempel Siciliens. 192. Jupiterstempel in Agrigent. 193. Selinus. 194. Der Tempel zu Aegina. 195. Ionische Bauten zu Ephesus u. a. a. O. 196.

Plastik. 199. Künstler in Aegina, Sikyon, Argos, Korinth. 201. Styl dieser Periode. 202. Erhaltene Werke, zu Selinus. 205. Die äginetischen Statuen. 208. Das Relief von Samothrake. 212. Leucothea der Villa Albani. 213. Penelope im Vatican, Pallas in Dresden. 214. Pallas und Artemis von Herculanum. 215. Reliefs. 216. Werke des hieratischen Styls. 217.

Malerei. 218. Vasengemälde mit schwarzen Figuren. 219. Farbensinn. 220. Würdigung des Styls dieser Zeit. 221. Mangel individueller Charakterbildung. 223. Vorherrschen des gymnastischen Elements. 225.

Drittes Kapitel. Dritte Periode der griech. Kunst, bis Alexander. S. 229.

Einleitung, Macht u. Reichthum der Athenienser. S. 230.

Architektur, Attische Bauten, Perikles u. Phidias. 233. Parthenon. 235. Theseustempel. 237. Propyläen. 239. Der Einweihungstempel zu Eleusis. 244. Das Erechtheum. 248. Tempel des Apollo Epikurios zu Bassae. 253. Kleinasiatische u. sicilische Bauten. 255. Die Choragischen Monumente in Athen. 257. Andre Bauwerke. 259.

Plastik. 261. Phidias. 263. Der olympische Zeus. 264. Andre Statuen des Phidias u. seiner Schüler. 269. Die Bildwerke am Parthenon. 270. Einfluss der Architektur auf den plastischen Styl. 275. Bildwerke am Theseustempel. 277. Die Colosse des Quirinal. 278. Der Fries des Apollotempels bei Phigalia. 279. Die peloponnesische Schule. Polykleitos. 280. Myron. 282. Zeitalter des Praxiteles. 284. Die Gruppe der Niobe. 286. Skopas. 290. Die Venus von Melos. 291. Praxiteles; Aphrodite und Eros. 292. Apollo Sauroktonos. 293. Der Fries am Monument des Lysikrates. 294. Leochares und Silanion. 295. Die Zeit des Lysippos. 295. Bildnisse Alexanders. 298. Der Farnesische Hercules. 299. Münzen und Steine. 302.

Malerei. 302. Polygnotos und die attische Schule. 303. Die ionische Schule, Zeuxis u. Parrhasios. 305.

Thimanthes. 306. Die sikyonische Schule, Eupompos, Pamphilos, Aristides, Pausias. 307. Apelles. 309. Betrachtung über den Entwickelungsgang dieses Zeitraumes. 312.

Viertes Kapitel. Vierte Periode der gr. Kunst, bis auf d. Unterjochung Griechenlands. S. 315.

Griechenland unter den Nachfolgern Alexanders. S. 316. Architektur, neue Städte. 319. Riesenschiffe und Prachtzelte. 320. Vorliebe für den korinthischen Styl. 321. Kolossale Dimensionen. 322. Verfall des dorischen Styls. 323.

Plastik. 324. Der Koloss zu Rhodus. S. 325. Die Gruppe des Laokoon. 327. Ueber das Tragische und die Ruhe in der bild. Kunst. 329. Der Farnesische Stier. 333. Der Apoll von Belvedere. 334. Ariadne, der barberinische Faun, der Torso des Vatican. 339.

Malerei. 341. Kleinere Bilder, häusliche Scenen, Prospecte, Karrikaturen. 342. Eigenschaften dieser Werke. 343.

Fünftes Kapitel. Rückblicke auf den Entwickelungsgang u. die Richtung der gr. Kunst. S. 345.

Reichthum Griechenlands an Kunstwerken zur Zeit der röm. Plünderung. S. 346. Scheinbare Abweichungen, wirkliche Gleichheit des Entwickelungsganges d. Kunst und der Sitte. 347. Die Schranken der griech. Weltansicht. 350. Mangel der Offenbarung und selbst einer festen Tradition. 352. Dunkles Gefühl dieses Mangels. 354. Durch denselben die künstlerische Harmonie erleichtert. 356. Philosophische Kunstlehre. 358. Platon. 359. Aristoteles. 360.

Siebentes Buch. Die italischen Völker.

Erstes Kapitel. Die Etrusker. S. 365.

Bedeutung der altitalischen Völker für die röm. Kunst. S. 365. Verschiedenheit der Etrusker von den Griechen, Staatsverfassung. 368. Religion. 369. Rücksicht auf

das Leben nach dem Tode. 372. Hausgötter. 373. Privatleben. 375.

Architektur. Cyklopische Mauern. 376. Kenntniss der Wölbung. 377. Die Form der Tempel. 378. Grabmäler. 381.

Plastik. Material. 383. Aelteste Werke. 385. Broncestatuen, der Redner. 386. Die Chimära und die Wölfin. 387. Die Aschenkisten. 388. Malerei. 393. Vergleichung der Etrusker mit den Aegyptern. 394. mit den Griechen. 396. mit den Persern. 397.

Zweites Kapitel. Charakter und Sitte der Römer. S. 400.

Das sittliche Ideal der Römer, Honestum. S. 401. Gladiatorenspiele. 402. Die Freundschaft. 404. Der Staat. 405. Das Leben nach dem Tode. 407. Das Recht. 408. Religiosität. 410. Verhältniss der Römer zur Kunst. 412. Mangelhafte Kunstkenntniss. 414. Ueberblick der Geschichte der Kunst unter der Herrschaft der Römer. 416.

Drittes Kapitel. Die römische Architektur. S. 419.

Technik. S. 419. Gestalt des römischen Tempels. 421. Details. 425. Vorherrschen der korinthischen Säulenordnung. 427. Das röm. Kapitäl. 428. Der Stamm. 429. Das Gebälk. 430. Verkröpfungen. 431. Pilaster, Wölbung. 432. Rundgebäude. 433. Das Pantheon. 436. Nischen. 442. Gattungen der Gebäude. Forum. 443. Basiliken. 445. Triumphbogen. 449. (Attika. 451.) Ehrensäulen. 453. Theater und Amphitheater. 455. Bäder. 463. Wohngebäude. 467. Grabmäler. 470. Perioden der röm. Architektur. 473. Griechische Baumeister in Rom. 475. Zeitalter August's. 476. Vitruv. 477. Würdigung des röm. Styls. 480. Vergleichung mit der ägppt. Archit. 481. Die Zeit Nero's u. Titus. 482. Pompeji. 483. Trajan und Hadrian. 484.

Viertes Kapitel. Die Sculptur bei d. Römern. S. 486.

Frühes Auftreten griech. Künstler in Rom. 486. Griech. Künstlerfamilie in Italien. 487. Pasiteles, Stephanus,

Menelaos, Zenodorus. 488. Idealstatuen, die Gruppen des Nils und des Tiberstroms. 489. Die Diana von Versailles. 491. Porträts, Verschiedenheit griech. u. röm. Auffassung. 493. Würdigung des röm. Porträtstyls. 495. Arten der Porträtstatuen, togatae, thoracatae, achilleische. 497. Porträtstatuen aus Herculanum. 498. der Agrippina und einiger Kaiser. 499. Antinous. 501. Das röm. Relief. 503. Am Triumphbogen des Titus. 504. Die Sarkophage, Gegenstände ihrer Reliefs. 506. Styl derselben. 509. Münzen u. Steine. 510. Aeussere Gesch. der röm. Sculptur. 511. Einfluss Hadrians. 512.

Fünftes Kapitel. Die Malerei bei d. Römern. S. 514.
Auch hier Griechen vorzugsweise genannt, Timomachus u. Aetion. S. 514. Höheres Interesse der Römer für diese Kunst. 515. Maler römischer Herkunft. 516. Vorherrschen der Wandmalerei, Ludius. 517. Pompejanische Malerei. 519. Würdigung der römischen Malerei. 521.

Schlussbetrachtung. Schwäche der röm. Kunst an sich. 523. Ihre welthistorische Bedeutung durch die Feststellung und Verbreitung der griech. Kunst. 525. Durch die Losreissung der Kunst von dem Boden der Nationalität. 526. Verhältniss der Griechen zu den Römern auf dem Gebiete des geistigen Lebens. 527. Langes Beharren der griechisch-römischen Kunst. 529. Zusammenhang dieser Erscheinung mit der Vollendung antiker Bildung. 531. Langsamer Verfall der antiken Welt als Vorbereitung einer bessern Gestaltung des geistigen Lebens. 533.

Fünftes Buch.

Die Kunst der Griechen.

Bayerische Staatsbibliothek München

Erstes Kapitel.

Religion und Verfassung Griechenlands.

Bei den Griechen nimmt die Geschichte der Kunst eine neue Gestalt an. Die andern Völker waren wie Fremdlinge, die in einen gewaltigen, labyrinthischen Palast eingeführt, auf die wenigen Räume beschränkt sind, welche die Diener ihnen angewiesen haben, ohne in das Innere gelangen zu können und ohne das Ganze zu übersehen. Die Hellenen dagegen sind die eingeborenen Kinder des Hauses, die, mit seinen Gängen und Verbindungen genau bekannt, sich leicht zurecht finden, denen nichts verschlossen und unzugänglich bleibt. Sie öffnen die verborgensten Gemächer und Säle, durch sie eingeführt werden wir heimisch in dem wunderbaren Gebäude.

Jene frühern Völker, so grossartig und bedeutsam ihre Werke zum Theil waren, hatten doch entweder nur eine Kunst geübt, oder zwar mehrere, ja sogar alle, aber mit einer so nationalen und beschränkten Auffassung, dass ihre Leistungen den andern gleichzeitigen und den

spätern Völkern fremd blieben. Bei den Griechen zuerst finden wir alle Künste in hoher, zum Theil unvergleichlicher Blüthe, und, wenn auch mit aller Kraft nationaler Wärme und Begeisterung, dennoch wieder so frei von Einseitigkeit und Beschränkung, dass sie allen Spätern zum Vorbilde und zur Bewunderung dienen.

Neben dieser Allseitigkeit und Allgemeinheit unterscheidet sich die griechische Kunst von der der asiatischen Nationen durch eine andere, für unsern heutigen Zweck wichtige Eigenschaft. Sie hat eine innere Geschichte. Bei jenen war eigentlich immer ein und derselbe unveränderte Charakter, welcher nur gegen die Eigenthümlichkeit anderer Völker einen Gegensatz bildete, nicht in sich selbst innere Unterschiede hervorbrachte; die chronologischen Daten der Ausbildung, welche sich feststellen liessen, hatten nur die Bedeutung des einfachen, mechanischen Fortschrittes und Verfalls. Bei den Griechen dagegen finden wir verschiedene Stufen der Entwickelung, welche, wenn auch denselben Grundzug griechischer Eigenthümlichkeit tragend, dennoch wesentliche Unterschiede des Charakters und verschiedene, sogar entgegengesetzte Vorzüge zeigen.

Bevor wir aber diesen Entwickelungsgang in seiner chronologischen Folge betrachten, scheint es nöthig, eine Uebersicht der religiösen und sittlichen Eigenthümlichkeiten der Griechen, so weit sie auf unseren Zweck Beziehung haben, und einige allgemeinere Bemerkungen über die Gestalt der Künste in ihrer Blüthezeit vorauszuschicken, auf welche wir bei dem eigentlich Historischen hinweisen können. Die Kenntniss griechischer Sitte und Geschichte, die ein Gemeingut unserer heutigen Bildung ist, die vortreffliche Bearbeitung, welche das

Griechenthum bei uns in allgemein zugänglichen Werken erhalten hat, überhebt mich aber der Nothwendigkeit, und es würde bei der Masse des Materials dem Zwecke der Uebersichtlichkeit entgegen sein, so weit wie bei einigen der vorherberührten Völker in sittengeschichtliches Detail einzugehen; das Folgende soll daher nur in leichteren und allgemeineren Andeutungen die wesentlichsten Punkte herausheben.*)

Auch bei den Griechen ist vor Allem der Einfluss der Natur des Landes zu beachten, und gewiss muss anerkannt werden, dass er vielfältig fördernd und bestimmend auf ihre Bildung eingewirkt habe. Allein dennoch ist schon diese Einwirkung eine ganz andere, als wir sie bisher fanden. Hier ist nicht eine übermässige, wuchernde, berauschende Fülle und Fruchtbarkeit, wie in Indien, nicht eine einzelne, in alles eingreifende Naturerscheinung, wie in Aegypten, die Elemente haben überhaupt nicht die tropische Gewalt, welche den Menschen unterjocht, sondern sie üben nur eine milde, freundliche Anregung. Das Klima ist südlich, aber nicht bis zu erschlaffender Hitze, das Land im Ganzen nicht unfruchtbar, aber doch von ziemlich schroffen Gebirgen durchschnitten, und daher theilweise rauh und nur zur Jagd, theilweise nur für den Oelbaum und Weinstock, nicht für den Anbau nahrhafterer Früchte geeignet. Daher war es um so

*) Auch für das Kunstgeschichtliche selbst kann es die Absicht dieser Vorlesungen nicht sein, die Aufzählungen von Einzelheiten und Notizen, welche bereits vollständig gegeben sind, zu wiederholen. Statt vielfältiger Hinweisungen darf ich mich auf das trefflichste und zweckmässigste aller Handbücher auf K. O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst im Allgemeinen und in einzelnen Fällen beziehen, das neben der präcisesten Bezeichnung der Gegenstände sehr vollständige Angaben der Hülfsquellen enthält.

wichtiger, dass Griechenland überall vom Meere begränzt und durchschnitten ist, und damit der Anreiz zu mannigfaltiger Thätigkeit, zur Schiffahrt, zum Handel, zur Eroberung und Colonisation gegeben war. Bedeutsam war daneben die gebirgige Natur des Landes, welche in kleinen Gränzen die Ausbildung einzelner Völkerstämme in ihren feineren Eigenthümlichkeiten begünstigte, diese nicht, wie bei der Verbreitung grosser Nationen auf offener Ebene, in eine allgemeine Form verschmolz. Lage und Beschaffenheit des Landes bedingten daher schon, dass menschliche Freiheit und Tüchtigkeit ein grösseres Feld fanden, als bei andern Nationen, und die Natur selbst brachte es mit sich, dass ihr freundlicher Einfluss neben der vorherrschenden Selbstthätigkeit des Volkes weniger hervortrat. Sie entliess gleichsam den Menschen aus der Vormundschaft, in welcher sie ihn bisher gehalten.

Diesen Charakterzug der Freiheit finden wir denn auch in allen Institutionen Griechenlands von Anfang an erkennbar. Besonders bezeichnend ist die Bildung ihrer Religion. Bei allen Völkern, die wir bisher betrachteten, gab es eine geschlossene Priesterschaft; wenn sie auch nicht überall wie bei Aegyptern und Indern eine Caste im strengsten Sinne des Wortes bildete, so waren doch bei den Persern die Magier, bei den Juden die Leviten mehr oder weniger ausschliessliche Diener des Gottes, Ausleger seiner Orakel und daher Lehrer des Volkes. Bei ihnen allen war folglich auch die Religion nicht freie Verehrung, sondern eine feste Satzung, an genaue Beobachtung äusserlicher Verhaltungsregeln gebunden, für deren Befolgung die Priester die natürlichen Wächter waren. Ueberall standen sie zum Volke in dem Verhält-

nisse der Herrn oder Lehrer. Bei den Griechen gab es nichts so festes; die Priester machten keinen geschlossenen Stand aus, sie wurden meistens durch jährliche Wahl bestimmt, und wenn auch in einzelnen Fällen gewisse Geschlechter zur Priesterschaft eines bestimmten Gottes ausschliesslich berufen waren, so gab dies nur den Ehrenvorzug der Opfer, höchstens einen vorübergehenden Einfluss durch die Deutung der Orakel, niemals Gelegenheit zur bleibenden Leitung des Volkes. Die mythologischen Ueberlieferungen waren daher auch nicht Priesterlehren, sondern Volkssagen. Auch bei andern Völkern hatte die Phantasie dichterisch und sagenhaft gewirkt; die Anschauungen von mächtigen, wohlthätigen oder feindlichen Naturkräften hatten sich ihnen zu Sagen von der Abstammung und den Thaten der Götter gestaltet. Allein immer waren die Priester dann diejenigen gewesen, deren Autorität diese Sagen prüfte und sie nach ihren didaktischen und hierarchischen Zwecken modelte. Bei den Griechen waltete die Dichtung frei; ohne andere Weihe als die der Begeisterung belehrten die Sänger das Volk auch über das Wesen der Gottheit und die Pflichten des Menschen. Die frommen Griechen sprachen es ohne Anstoss aus, dass Homer und Hesiod die Götter gemacht hätten. Der Sinn des altgriechischen Volkes war ein höchst religiöser, aber diese Religiosität hatte etwas eigenthümlich Freies und Unbestimmtes; der Gedanke der Ausschliesslichkeit blieb völlig entfernt davon. Jedem, der Glaubwürdiges von den höhern Mächten berichtete, hörten sie mit ehrfurchtsvollem, kindlichen Gemüthe zu; keinem Gotte, von dem sie Kunde erlangten, verweigerten sie göttliche Ehre. Es war, als suche man nur Gelegenheit, die natürliche Fröm-

migkeit noch ein Mal mehr zu üben. Bei dieser Leichtigkeit der Fortpflanzung religiöser Traditionen konnte es denn an Abweichungen derselben nicht fehlen, weder die Personen der Götter noch ihre Thaten und Schicksale galten für völlig festgestellt. Allein diese Zweifel beunruhigten die Gemüther keineswegs, man rief, wie es in einem Chore des Sophokles heisst, den Gott an, welchen Namen er auch führen möge. So überwiegend war in dieser Religiosität das Moment subjectiver, persönlicher Frömmigkeit, so unbekümmert war das fromme Bewusstsein über das Objective der Gottheit und ihre Beziehung auf die sichtbare Welt.

Ebenso frei und ungebunden war die Beziehung der Götter auf das Moralische. Im Allgemeinen galten sie zwar für Beschützer des Rechts und Rächer des Unrechts, aber worin beides bestand, das war durch keine feste Lehre ursprünglich festgestellt. Grade dadurch aber blieb das eigene sittliche Gefühl ungehemmt und entwickelte sich freier und schöner, als bei irgend einem andern Volke. Statt durch unvollkommene Vorstellungen von der Gottheit zu leiden, wirkte vielmehr das sittliche Gefühl der Griechen auf diese Vorstellungen zurück, bildete und veredelte sie. Griechenland nahm die Sagen andrer Völker, mythisch eingekleidete Naturanschauungen bei sich auf, legte ihnen aber mehr und mehr einen frei poetischen und sittlichen Sinn unter. Sonne, Mond, Sternbilder, Jahreszeiten waren den frühern Nationen zu Göttern geworden; der Grieche sah in diesen Gestalten edle lebensvolle Persönlichkeiten und die Träger und Leiter einer moralischen Weltordnung. In diesem Sinne haben die Dichter die Götter gebildet, indem sie den rohen und unförmlichen Gestalten der Barbaren Leben und Geist einhauchten.

Es kann paradox klingen, aber es ist wahr, dass die Unabhängigkeit ihrer Moral von der Religion, den Griechen die hohe sittliche Würde verlieh. Grade hierdurch entwickelte sich in ihrem moralischen Ideal ein eigenthümlicher und schöner Zug, der der Mässigung. Die Sittlichkeit ist eng verbunden mit dem Selbstgefühl und der Freiheit des Menschen; ohne Freiheit giebt es kein moralisches Verdienst und keinen Tadel. Wird aber der Begriff der Freiheit so weit ausgedehnt, dass jeder der dunkeln, eigensinnigen Empfindung des Augenblicks folgen zu dürfen glaubt, so löst sich die sittliche Welt auf, und selbst der vermeintlich Freie ist nur ein Sclave seiner Sinnlichkeit und des Zufalls. Ein so reges Freiheitsgefühl, wie das der Griechen, hätte daher leicht jeden Fortschritt der Bildung hemmen können, wie ja auch wirklich manche Völker dadurch in einem wilden und rohen Zustande zurückgehalten worden sind. Diese Gefahr wurde bei andern Völkern durch die Lehren und Vorschriften der Priester abgewendet, welche, indem sie in gewissem Grade Freiheit und Einsicht gestatteten, den Missbrauch derselben verhüteten; ein System, welches zwar von segensreichen Folgen für diese Völker war, aber dennoch ihrer natürlichen Entwickelung Schranken setzte und die Blüthen ihres Geistes der höchsten Anmuth, welche nur bei völlig freiem und ungehemmtem Wachsthum entsteht, beraubte. Die Griechen bedurften solcher hierarchischen Leitung und Bevormundung nicht, weil das, was diese erreichte, bei ihnen schon im Gefühle unmittelbar gegeben war. Der männlich kühnen Freiheitsliebe, welche sie beseelte, war eine zarte jungfräuliche Scheu vor allem Unreinen und Unheiligen, eine tiefe kindlich fromme Ehrfurcht vor dem Göttlichen, Hohen,

Gesetzlichen beigegeben. Ihre Weisen und Dichter, als sie Worte für das allgemeine Gefühl fanden, nannten vor Allem die Mässigung als das Schönste, das Maasslose, Ueberschreitende als das den Göttern Verhasste. Diese Verbindung eines männlichen und weiblichen Elementes, des praktischen thatkräftigen Sinnes mit dem zarten Gefühle für Zurückhaltung, Maass und Schönheit ist der eigenthümliche Vorzug der Griechen. Sie, die das Gefühl, bis wie weit zu gehen sei, in sich trugen, bedurften nicht äusserer Schranken priesterlicher Satzung, und verbanden dadurch die Frische der Freiheit mit den Vortheilen geordneter Bildung. Während jene Völker, bei denen die Religion die unmittelbare Lehrerin in allen Beziehungen war, stets eine Spur der Hemmung, des Ungeschickten und Steifen in ihren geistigen Leistungen behielten, bewegte sich das griechische Volk in natürlicher zwangloser Anmuth.

Auch für das geschichtliche Leben der Griechen im Staate war diese schöne Mischung der Gefühle höchst wichtig. Jene andern Völker waren die Herrschaft des Zwangsgebotes gewohnt; Priester und Könige mochten sich gegenseitig beschränken, die Andern waren unterworfen. Daher war ihnen auch die Ausdehnung der Herrschaft, die Eroberung etwas Natürliches. Dem Griechen war die Tyrannei einheimischer Herrscher verhasst, Unterwerfung unter Fremde unerhört. Nur was gemeinsam bestimmt war, galt als Gesetz; selbst als noch Könige an ihrer Spitze standen, war überall die Volksgemeinde entscheidend. Daher zerfiel Griechenland nothwendig in kleine Staaten, denn nur im kleinen Umkreise verstehen sich viele so, um einig zu sein. Allein während sie die Freiheit und das Recht der Einzelnen anerkannten,

waren sie sehr weit entfernt von der Weichlichkeit moderner Menschenliebe; es fiel ihnen nicht ein, einem Jeden, vermöge menschlicher Geburt, die Rechte des Bürgers zuzusprechen. Nur der Freigeborene und Edle, den nicht gemeine Bedürfnisse und Beschäftigungen in seiner Ausbildung hemmten, hatte eine Stimme über die öffentlichen Angelegenheiten. Nicht bloss die Fremdlinge waren ausgeschlossen, sondern in den meisten und bessern Staaten auch die Handwerker und Krämer. Sclaven waren nothwendig, damit der Bürger Musse für die Geschäfte der Stadt habe. Auch in Griechenland unterschied man demokratische und aristokratische Staaten, je nachdem der Begriff des Vollbürgers weiter ausgedehnt oder die Wirksamkeit der Volksgemeinde für einzelne Fälle durch Vorrechte gewisser Geschlechter oder Beamten mehr beschränkt war. Allein auch jene Demokratien unterschieden sich noch himmelweit von dem, was man in neuern Theorien darunter verstanden hat; die Zahl der stimmfähigen Bürger war überall von der Zahl der Bewohner sehr verschieden; ein gewisser Adel, die Bessern und Vermögendern, besass überall die Gewalt. Wir müssen daher die griechischen Republiken sämmtlich als Aristokratien, wiewohl als natürliche, nicht durch bewusste Satzungen gebildete, bezeichnen, und diese Herrschaft des Höhern, Edlern, Geistigern ist einer der wesentlichsten Züge des griechischen Sinnes.

Diese Bemerkungen über die allgemeinen Lebensverhältnisse der Griechen mögen hier genügen, um sogleich zur Baukunst überzugehen, in welcher sich ebenso die allgemeinen Grundverhältnisse ihrer aesthetischen Anschauung darlegen.

Zweites Kapitel.

Die Architektur.

Bei den frühern, hierarchisch und despotisch beherrschten Völkern hatten wir in architektonischer Beziehung nur von Tempeln und Palästen zu sprechen. Bei den freien Griechen fällt zwar der Luxus königlicher Schlösser fort, aber man könnte mit Recht eine grössere Mannigfaltigkeit der Gebäude erwarten. Indessen — wenn sich auch eine solche entwickelte, besonders in späterer Zeit — ist sie doch nicht so bedeutend, um unsere Aufmerksamkeit gleich anfangs in Anspruch zu nehmen. Die Sitte des freien Landes, alles Oeffentliche nicht in geschlossener Halle, sondern auf öffentlichem Markte zu verhandeln, machte Gebäude zu solchem Zwecke überflüssig, die Einfachheit republikanischen Lebens und die Mässigkeit der Sitte duldete an Privatgebäuden keinen reichern Schmuck. In den Tempeln allein entwickelte sich daher die Schönheit der griechischen Architektur, und was an Monumenten anderer Art

höhere Ansprüche macht, ist von ihnen entlehnt. Die Tempel selbst haben nun zwar mannigfache Formen, allein ihnen allen liegt eine sehr bestimmte Hauptgestalt, der Prototypus griechischer Baukunst zum Grunde.

Wir können diesen Grundgedanken der griechischen Architektur mit einem Worte schon ziemlich deutlich bezeichnen, ihr Tempel ist das Säulenhaus. Das Einfachste ist oft oder immer das Fruchtbarste. In den phantastischen Grotten der indischen Felsen, in den gewaltigen Massen Babylons und den luftigen Terrassenbauten von Persepolis, unter den duftenden, goldstrahlenden Cedernbalken des Salomonischen Tempels, in den feierlichen Zugängen, Vorhöfen, Hallen der Heiligthümer Aegyptens suchen wir vergeblich den einfachen klaren Grundgedanken, der so natürlich scheint, und aus dem sich doch alle Anmuth und Mannigfaltigkeit der griechischen Architektur entwickelt hat. Das Säulenhaus, das geschlossene, bedeckte, von tragenden Säulen umgebene Haus ist dieser Grundgedanke, zu dessen näherer Bestimmung Folgendes zu bemerken ist.

Der Tempel ist seinem Grundrisse nach bei den Griechen stets ein Viereck und zwar nicht ein Quadrat, sondern ein längliches Viereck, von bedeutender Verschiedenheit der grössern von den kleinern Seiten, indem diese (die Breite) in der Regel nur halb so gross als jene (die Tiefe) sind. Die innern Wände sind dann ringsum von runden Säulen umstellt, welche Gebälk und Dach tragen. Das Gebälk ist dreitheilig; der Hauptbalken unmittelbar auf den Säulen aufliegend, darüber der Fries, die Balkenlage, welche die Decke der innern Theile bildet, endlich das Gesims, die herüberragende, das Gebäude gegen Regen schützende Bedachung. Das

Dach ist immer ein schräges und so gerichtet, dass es seine Neigung auf den längern Seiten hat, auf jeder der beiden schmalen Seiten aber einen Giebel bildet, der auch den Eingang bezeichnet. Das dergestalt aufgerichtete Tempelhaus steht durchweg frei, ohne dass Vor- oder Nebenbauten sich unmittelbar daran anlehnen. Es ruht auf einem Unterbau von drei oder fünf Stufen, welche sich nicht bloss auf der Vorderseite befinden, sondern um das Ganze umherlaufen. Auch die einzelnen Säulen stehen völlig frei, sind also nicht, wie in den ägyptischen Bauten, durch kleine Zwischenmauern verbunden; sie sind aber auch nicht, wie die ägyptischen, an demselben Gebäude von verschiedener Gestalt des Kapitäls oder Stammes, sondern Grösse und Form und selbst die Zwischenräume der Säulen sind auf allen Seiten des Tempels vollkommen gleich.

Innerhalb der Säulenhalle und in mässiger Entfernung von den Säulenreihen erhob sich die Wand des innern Tempelhauses einfach und senkrecht. Es bestand gewöhnlich aus drei Theilen, dem Vorhause, in welches man zwischen kleinern Säulen oder Wandpfeilern (antae) einging, dann der Cella, dem eigentlichen Tempelraume, in welchem die Bildsäule der Gottheit stand, endlich einem kleinern Hinterhause, welches als Schatzkammer oder zu ähnlichen priesterlichen Zwecken diente. Dies blieb jedoch auch, besonders bei kleinern Tempeln, fort.

Die Einfachheit des Gebäudes wurde dadurch befördert, dass die innere Wand ausser der Eingangsthür, und zuweilen einer zweiten auf der entgegengesetzten schmalen Seite von aussen in die Schatzkammer führenden Pforte, durchweg keine Oeffnungen hatte. Fenster kannte die griechische Baukunst, wenigstens an Tempeln,

überall nicht. Es bedurfte keines starken Lichtes, da im Innern des Tempels keine wesentlichen und gemeinsamen Verrichtungen vorgenommen, namentlich die feierlichen Opfer gewöhnlich auf einem Platze vor dem Gebäude dargebracht wurden. Bei kleinern Tempeln genügte daher das Licht, welches durch die Thüre einfiel. Grössere hatten dagegen eine eigenthümliche und auffallende Einrichtung, welche die Fenster entbehrlich machte. Der mittlere und grössere Theil des Innern war nämlich unbedeckt, einem offenen Hofe gleichend. Dies in der Art, dass sich hinten und vorn die Giebel vollständig erhoben, auch auf den beiden langen Seiten das Dach in seiner schrägen Richtung begann, als ob es oben in einen First zusammenlaufen sollte. Dies geschah aber wirklich nur zunächst an beiden Giebeln, über dem Vor- und Hinterhause und den daran gränzenden Theilen des eigentlichen Tempels, während zwischen denselben ein Ausschnitt des Daches war, so dass die Dachschrägen beider Seiten nicht zusammentrafen und sich also nicht gegenseitig hielten, sondern im Innern durch Säulenreihen getragen wurden. Zwischen diesen bildete dann im Innern der unbedeckte, hofartige Theil ein der Säulenhalle und der Tempelwand ähnliches und paralleles Viereck, so dass der Grundriss des Ganzen drei, von aussen nach innen sich verkleinernde, ähnliche Vierecke darstellte. Man nannte einen solchen Tempel Hypaithros d. h. unter freiem Himmel*). Diese ganze Einrichtung erinnert

*) Vitruv, der, nach seiner Weise alles auf starre Regeln zurückzuführen, den Hypaithros nur bei dem zehnsäuligen Tempel (decastylos) statuirt, beschreibt ihn übrigens ziemlich deutlich, so wie wir ihn an den Monumenten, am Parthenon und am Apollotempel zu Phigalia, noch vorfinden. Interiore parte columnas in altitudine duplices (habet) remotas a parietibus, ad circuitionem ut porticus pro-

an die der griechischen Wohnhäuser, in welchen auch die Wand keine Fenster nach aussen hatte, sondern die meisten Geschäfte auf dem innern Hofe verrichtet wurden, und die daran stossenden Gemächer durch die Säulenhalle, die diesen umgab, und durch ihre Thüren das Licht erhielten.

Dies wird genügen, um den Umriss des griechischen Tempels und seine wesentlichen Verschiedenheiten von der Architektur der andern Völker anschaulich zu machen. Man sieht wie einfach hier alles ist, aber auch wie frei und selbstständig. Wenn die Bauten der Inder, Aegypter, Perser theils in den Felsen eingehauen, theils durch ihre phantastische Form oder durch ihre Lage noch mit dem Boden zusammenhängend, nur eine Fortsetzung und Steigerung der Eigenthümlichkeit desselben waren, so steht hier das einfache, von seiner Säulenhalle rings umschlossene Haus, auf seinen Stufen völlig frei und selbstständig da, und löst sich von dem Grunde, auf dem es ruht, leicht und entschieden ab, wie eine neue Schöpfung oder wie der Mensch in der Natur. Diesem einfachen Grundgedanken entsprach denn auch die weitere Ausführung und Ausschmückung des Gebäudes, durch welche dasselbe seine höhere Schönheit erhielt. Die frühern Völker hatten die Würde ihrer Tempel stets nur durch etwas Fremdartiges herbeizuführen gesucht, durch den phantastischen Wechsel der Formen, durch allmälige

styliorum. Medium autem sub divo est sine tecto. III. 1. 8. In Rom gab es, wie er hinzufügt, keinen Tempel dieser Art, dagegen in Athen den Octastylos (er bezeichnet so den Parthenon, als ein allgemein bekanntes Gebäude, zugleich mit Beziehung darauf, dass hier seine Regel, diese Form nur bei zehnsäuligen Tempeln anzuwenden, nicht beobachtet sei) und den Tempel des Olympischen Jupiters.

Steigerung der Zugänge und Vorhallen, durch die Nachahmung von Thier- oder Pflanzengestalten, oder durch kolossale Massen und glänzende, kostbare Stoffe. Die Griechen blieben rein bei der Sache selbst, weder die Grösse ihrer Gebäude, noch die Anordnung und Gestaltung der einzelnen Glieder überschritt die Gränzen des Nothwendigen und Nützlichen, aber durch die sinnvolle Behandlung desselben verwandelten sie das Dürftige und Trockene der blossen Zweckmässigkeit in freie Anmuth und hohe Schönheit. Der Grundsatz, nach welchem sie hiebei verfuhren, ist uns nicht ausdrücklich überliefert worden. Leider ist von den Schriften, welche die griechischen Meister nicht selten mit Beziehung auf ihre Bauten verfasst hatten, auch nicht eine auf uns gekommen *). Der einzige Architekt des Alterthums, von dem uns ein Werk erhalten ist, der Römer Vitruv, aus der Zeit des Augustus, zeigt sich durch seine trockenen, und von den griechischen Monumenten oft abweichenden Angaben nur als beschränkter und nicht völlig glaubwürdiger Schüler so grosser Lehrer. Inzwischen wie die Theorie der Griechen überhaupt mehr andeutend und anregend, als definirend und erschöpfend war, so ist es kaum wahrscheinlich, dass sie den obersten Grundsatz, der ihrem Gefühle natürlich und unzweifelhaft sein musste, in bestimmte Worte gefasst haben werden. Dagegen gestatten uns die Ueberreste ihrer Bauten wohl das Geheimniss zu errathen, das sie zu Schöpfern der schönen Architektur machte; wenigstens für theoretische Einsicht, die freilich noch nicht die künstlerische Kraft der eignen Ausführung verleiht. Zunächst war Klarheit und Deut-

*) Eine ziemlich lange Liste solcher architektonischen Schriftsteller giebt Vitruv im lib. VII. prooem.

lichkeit gewiss die Aufgabe der griechischen Architektur, wie je der andern Kunst. Die statische Bedeutung jedes Gliedes, seine Beziehung auf die Construction musste aus der Bildung jedes Theiles klar hervorgehen. Allein diese einfache Durchführung des Zweckmässigen genügt hier nicht; sie sichert zwar gegen grobe Verletzungen des feinern Geschmacks und bringt von selbst eine, wenn ich so sagen darf, krystallinische Regelmässigkeit des Ganzen hervor, aus der sich Symmetrie und angemessene Grundverhältnisse ergeben, aber sie führt noch nicht zu höherer Anmuth und Schönheit. Diese entsteht erst durch die sinnvolle Behandlung aller einzelnen Theile. Das Geheimniss nun, welches den Griechen hier die Meisterschaft gab, scheint darin zu liegen, dass sie, indem sie jedem Theile eine solche Gestalt gaben, welche seine Bestimmung für die Festigkeit und Zweckmässigkeit nöthig machte, ihn nicht als todte Masse behandelten, sondern ihm Empfindung und Leben verliehen. Dies aber nicht dadurch, dass sie ihm menschliche oder ähnliche aus andern Gebieten entlehnte Formen liehen, sondern aus seiner eigenen Bestimmung heraus, so dass er seinem Berufe nur gleichsam bereitwillig entgegen kam und den Zweck mit Sicherheit und Leichtigkeit ausführte, wie ein gewandter und eingeübter Diener, welcher das Ueberflüssige meidet und das kürzeste Mittel wählt, aber doch auch in der Ruhe und Stärke seiner Haltung anzeigt, dass ihm für unvorhergesehene Fälle Kraft und Handgriffe zu Gebote stehen. Wie dann ein solcher in der Freiheit seiner Bewegungen nicht bloss von dem ungeschickten und rohen Lohnarbeiter sich vortheilhaft unterscheidet, sondern auch ungeachtet des praktischen Zweckes einen befriedigendern und schönern Anblick

gewährt, als die gesuchte Grazie des Schauspielers, der die Handthierung jenes zum Scheine nachahmt, so übertrifft auch die griechische Architektur sowohl die dürftige Rohheit als den absichtlichen Schmuck anderer Nationen.

Durch eine Erläuterung der einzelnen Glieder des griechischen Baues, auf die wir sogleich übergehen, wird dies, hoffe ich, deutlicher werden; zuvor ist indessen noch auf einen allgemeinen Unterschied der Bauformen aufmerksam zu machen. So einfach und feststehend der Grundtypus des Tempels, den wir beschrieben haben, ist, und unbeschadet der innern Nothwendigkeit, welche die griechischen Baumeister bei der Entwickelung des Einzelnen aus dem Grundgedanken des Ganzen leitete, mussten doch nach der Bestimmung des Gebäudes und nach der Persönlichkeit des Architekten gewisse Verschiedenheiten eintreten; je nachdem nämlich das Werk mehr einen einfachen und strengen oder einen reichen und zierlichen Charakter erhalten sollte. In feinern Beziehungen konnte dies nun bewirkt werden, ohne dass dadurch eine namhafte Veränderung der Formen selbst herbeigeführt wurde, und in der That finden wir an den Bauwerken, dass, so gross auch die Gleichförmigkeit des Styls und die Beibehaltung des Hergebrachten war, dennoch bei jedem einzelnen Werke zarte Modificationen und freie Veränderungen der Maassverhältnisse und der kleinern Verzierungen eintreten. Allein neben dieser unbegränzten Freiheit künstlerischer Anordnung und der dadurch entstehenden Mannigfaltigkeit des Einzelnen giebt es einen festgestellten und geregelten Gattungsunterschied, nach welchem sich mehrere verschiedene Ordnungen oder Stylarten sondern, von denen jede ihre eignen, leicht erkennbaren Eigenthümlichkeiten hat. Man nennt sie

gewöhnlich Säulenordnungen, weil an den Säulen und besonders an den Kapitälen der Unterschied am deutlichsten, auch für den Laien hervortritt, indessen erleiden auch alle andern Theile in jedem dieser Style mehr oder weniger eine Veränderung. In Griechenland selbst und bis auf die Zeit der Römerherrschaft gab es nur drei solcher Säulenordnungen, welche schon von den Alten mit den Namen der dorischen, ionischen und korinthischen bezeichnet wurden. Zwei andere Stylgattungen, die toskanische und die zusammengesetzte oder römische Säulenordnung, welche man in neuerer Zeit gewöhnlich mit jenen dreien gemeinschaftlich zu nennen pflegt, gehören erst der römischen Zeit an, in welcher sie theils durch die Reminiscenz an gewisse altitalische Bauformen, theils durch Vermischung und Corruption der griechischen Ordnungen entstanden. Sie sind eigentlich nur schwache Modificationen des dorischen und korinthischen Styls, und wir haben uns mit ihnen erst später im geschichtlichen Verlaufe näher zu beschäftigen. Jene drei Säulenordnungen dagegen müssen wir schon jetzt bei der Erörterung der einzelnen Glieder berücksichtigen. Dabei haben diese drei Gattungen auch die Bedeutung einer historischen Folge, sie waren, wenigstens im eigentlichen Griechenland, nicht gleichzeitig entstanden, sondern der dorische Styl war der früheste, der ionische fand, im eigentlichen Griechenlande wenigstens, spätere Anwendung, und der korinthische wurde erst in der letzten Zeit griechischer Blüthe beliebt. Dies indessen wird erst weiter unten ausführlich betrachtet werden, hier, wo wir das gesammte Bild der griechischen Architektur von unserm Standpunkte überblicken, müssen wir sie neben einander stellen. Im Wesentlichen verhalten sich jene

drei Style so zu einander, dass im dorischen das Einfache und Strenge, im ionischen das Zierliche und Zarte, im korinthischen noch grössere Leichtigkeit und Reichthum des Schmuckes vorherrschen. Man hat den ersten mit der gedrungenen Kraft des kampfgeübten männlichen Körpers, den zweiten mit den feinern Formen des Weibes, den dritten endlich mit der schlanken, anmuthigen Gestalt der Jungfrau verglichen *). Näher wird sich dies ergeben, wenn wir die Eigenthümlichkeit jedes Styls bei Betrachtung der einzelnen Glieder kennen gelernt haben.

Unter diesen nimmt vor Allem die Säule unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, als der zu meist charakteristische Theil und weil an ihr die Verbindung der mechanischen Zweckmässigkeit mit der aesthetischen Belebung besonders deutlich hervortritt. Der Stamm der griechischen Säule ist stets rund und zwar kreisrund, allein nicht in der einfachen Gestalt des Cylinders, dessen Oberfläche durchweg grade und senkrechte Linien mit dem Boden bildet, sondern in doppelter Beziehung davon abweichend, indem er, wie man es nennt, eine Verjüngung und eine Schwellung hat. Jene besteht darin, dass der Stamm unten stärker ist und nach oben zu abnimmt, so dass also in jedem Punkte des untern Kreises seine Oberfläche nicht einen rechten, sondern einen einigermassen geneigten, spitzen Winkel mit dem Boden bildet. Die Schwellung (Entasis) dagegen besteht wiederum in einer Abweichung von der durch die Verjüngung

*) Der Vergleich beruht darauf, dass bei gleicher Höhe die dorische Säule breiter, die ionische schlanker, die korinthische die zarteste und schlankeste ist. Wollte man die Höhe bei gleicher Stärke des Säulenstammes vergleichen, so würde der Vergleich irre leiten, denn dann ist die dorische Säule niedriger als die ionische oder korinthische.

des Stammes gebildeten Linie, indem der Stamm etwa in der Mitte seiner Höhe ein wenig stärker wird oder gleichsam anschwillt. Die Linie, welche wir von einem Punkte des untern Umkreises zu dem entsprechenden des obern ziehen, weicht auf der untern Hälfte des Stammes nach aussen zu mit einer, aber freilich sehr leisen, Krümmung von der graden ab, und kehrt dann auf der obern Hälfte desselben mit umgekehrt entsprechender Biegung wieder zu jener gradlinigen zurück.

Es ist einleuchtend, dass diese Form nicht bloss nach Rücksichten der Zweckmässigkeit gewählt ist. Ein viereckiger Pfeiler trägt unmittelbar einen grössern Theil der darüber gelegten Balken als die runde Säule, er muss daher sicherer sein und besonders auch dem Auge die Beruhigung anscheinender Sicherheit in höherem Maasse geben. Die Vorzüge, welche die runde Form etwa für die Bequemlichkeit der Durchgehenden oder für die Conservation der Säulen haben möchte, wenn das Material des Pfeilers ein Abstossen der scharfen Ecken befürchten liesse, sind zweifelhaft und jedenfalls wenig bedeutend. Dagegen ist die runde Gestalt unläugbar schöner und bedeutender, weil sie nicht bloss, wie die viereckige, das Wesen des todten, nach äussern Zwecken geregelten Stoffes ausspricht, sondern ein Bild höhern Lebens enthält. Die Kreisgestalt, an der jeder Punkt des Umfanges sich in gleicher Weise zu dem Centrum verhält, und die dadurch wie eine Ausstrahlung aus diesem gemeinsamen Mittelpunkte erscheint, ruft in uns unwillkürlich die Erinnerung an Belebtes hervor, dessen äussere Gestalt ebenso wie seine Bewegung und Handlung der Ausdruck einer innern, seelenhaften Kraft ist. Im einfachen Kreise oder in dem regelmässigen Cylinder erscheint diese Le-

benskraft aber noch durch die mathematische Strenge des Gesetzes allzusehr gebunden. Durch die Verjüngung des cylindrischen Stammes sehen wir dagegen auch die Absicht und Gewalt des Tragens ausgesprochen, und durch die Schwellung gewinnt dies ein höheres, gleichsam elastisches Leben. Denn nun wird uns ein kräftiges, der Last entgegenstrebendes und mit innerer Schwungkraft dieselbe hebendes Wesen dargestellt. Man hat die Bemerkung gemacht, dass selbst dem Laien, dem die geringe Ausbiegung des Säulenstammes in der Entasis an sich nicht leicht auffällt, eine Säule ohne alle Schwellung nüchtern und schwach erscheine, und dies dadurch erklärt, dass das Auge den mittlern, von freier Luft umgebenen Theil durch eine optische Täuschung für dünner halte, als den obern und untern, durch die Berührung mit den horizontalen Linien des Gebälkes und des Bodens leichter messbaren. Allein der Grund dieser Empfindung liegt wohl mehr in einem ästhetischen Gefühle, dessen man sich nur nicht vollkommen bewusst wird, als in der Einrichtung des Auges und der optischen Wirkung der Luft, indem der, welcher an die vollere, elastischere Gestalt der durch die Schwellung verschönerten Säule gewöhnt ist, den Mangel und das durch denselben hervortretende Leblose, bloss Mechanische des Stammes bemerkt, ohne sich über die Ursache klar zu werden.

Dies Princip der Belebung herrscht auch in der Verzierung des Säulenstammes vor. Bildlicher Schmuck in Hieroglyphen oder Arabesken, wie er in Aegypten gewöhnlich war, wurde an den Säulenstämmen der griechischen Gebäude niemals angewendet; die einzige Verzierung, welche an diesen vorkommt, besteht in der Kannelirung, in rohrförmigen Höhlungen an der Oberfläche

des Stammes, die senkrecht und in der ganzen Höhe desselben herunterlaufen und durch hervortretende Stäbe begränzt und von einander getrennt sind. Man hat den Zweck dieser Verzierung darin gesucht, dass sie dazu diene, die runde Form der Säulen, die aus der Ferne oder beim Mangel scharfen Sonnenlichtes leicht übersehen werden könnte, deutlicher hervorzuheben. Dies werde, führt man an, dadurch erreicht, dass man auf dem runden Schafte grade herunterführende, gleiche Abtheilungen bilde, durch deren perspectivische Verkürzung an den Seiten die Ründung sich zeige. Diese Abtheilungen hätte man denn, um sie schärfer zu marquiren und wegen der runden Form der Säule, an welcher ein eckiger Ausschnitt unharmonisch gewesen sein würde, nach einer flachen Höhlung ausgearbeitet*). Indessen die Gefahr, dass die runde Form dem Auge entgehen könne, scheint wenigstens bei solchen Entfernungen, bei denen überhaupt noch auf eine architektonische Wirkung zu rechnen war, nicht gegründet. Aber allerdings ist es richtig, dass durch die Kanneluren, durch ihre Verkürzung an den Seiten und durch den Wechsel von Schatten und Licht, den sie hervorbringen, der Anblick ein mannigfaltigerer und belebterer wird und das Kalte und Spröde der einfachen Ründung verliert. Besonders charakteristisch und wichtig ist, dass durch diese Verzierung, durch das Hervortreten der Stäbe und die Vertiefung der Kanneluren das innere Lebensprincip der Kreisform, das Abstossen vom und das Einziehen zum Centrum anschaulich wird. An den ägyptischen Säulen fanden wir etwas Aehnliches aber doch sehr Verschiedenes, was besonders geeignet

*) Rosenthal, über die Entstehung und Bedeutung der architektonischen Formen der Griechen. Berlin 1830.

ist, uns die grössere Schönheit und Bedeutsamkeit der griechischen Form zu verdeutlichen. Ich meine jene Säulenstämme, welche mit augenscheinlicher Nachahmung von Binsenpflanzen oder Rohrbündeln gebildet sind, dergestalt dass die Ründungen der einzelnen Rohrstämme nach Aussen hervortreten und daher die Linien, von welchen sie begränzt und getrennt werden, zurückliegen. Es ist klar, dass diese Form und die mit ihr verknüpfte Erinnerung an Rohrstäbe uns eher das Gefühl einer unzureichenden, schwachen Stütze giebt, welche zum Tragen so grosser Lasten sich wenig eignet; ein Gefühl, dessen sich auch die ägyptischen Baumeister bewusst waren, indem sie demselben dadurch theilweise begegneten, dass sie die anscheinenden Rohrstäbe durch einige, an mehreren Stellen des Säulenschaftes angebrachte Bänder gleichsam zusammenhielten und ihrer Schwäche zu Hülfe kamen. Die griechischen Kanneluren, da ihre Höhlung ganz umgekehrt nach innen gewendet ist, geben weder eine Reminiscenz an eine Naturgestalt noch das Gefühl einer weichlichen Substanz, welche durch ein äusseres Band zusammengehalten werden müsste. Vielmehr dienen sie in ihrer symbolischen Bedeutung — wenn man sie im Gegensatz gegen die Naturnachahmung so nennen darf — dazu, uns ein kräftiges, nach Innen zusammengezogenes Wesen zu versinnlichen.

Ausser dem Schaft sind an der Säule Kopf und Fuss, Kapitäl und Basis, zu betrachten. Es liegt wohl im Gefühl, den Stamm, welcher die Last trägt, nicht unmittelbar auf den Boden zu setzen, sondern die Kraft seines Druckes auf denselben durch die Unterlegung eines breitern, platten Gliedes zu brechen. Wenn auch das Material des natürlichen Bodens oder der Fundamente

des Baues eine solche Vorsicht überflüssig macht, so fordert doch das Auge eine Andeutung, dass der Stamm hier wirklich ende, nicht etwa eingesunken oder verschüttet sei, dass wir also ein Ganzes sehen, wie es nicht durch zufällige Umstände, sondern durch den Willen des Bauenden entstanden ist. Aus diesem Grunde fanden wir denn auch schon bei den ägyptischen Säulen eine Basis, die aber nur aus einer einfachen Platte bestand. Die Basis der griechischen Säulen ist stets (wenn sie vorkommt, denn bei der dorischen Säule, wie wir unten sehen werden, fehlt sie) aus mehreren Theilen zusammengesetzt. Während der Schaft der Säule und selbst seine Verzierungen senkrecht sind, liegen die Glieder der Basis alle horizontal. Das unterste dieser Glieder ist stets viereckig (die Plinthe), die oberen sind sämmtlich kreisförmig und zwar theils polsterartig hervorschwellend, theils als Hohlkehle rund eingezogen. In der schönsten und bei weitem am häufigsten angewendeten Form besteht die Basis aus drei Hauptgliedern über der viereckigen Plinthe, und zwar aus zwei Polstern und einer Kehle zwischen beiden, wobei denn der obere, unmittelbar unter dem Säulenschafte liegende Polster weniger hoch und ausladend, der untere in beiden Beziehungen stärker ist. Wie schon in dem Säulenstamme, so spricht sich hier in noch minder zweideutiger Weise das Bild elastischer Stoffe aus. Gleichsam als ob zunächst unter dem Stamme eine mässig weiche Masse von nicht zu grossem Umfange, damit sie nicht zu weit herausquelle, dann weiter unten ein vollerer, weicherer Stoff ausgebreitet sei, dazwischen aber eine Federkraft anderer Art im entgegengesetzten Sinne wirke, nicht weich und durch den Druck ausgedehnt, sondern nach

innen, zu einer Höhlung sich zusammenziehend. So bilden diese Glieder zugleich untereinander einen harmonischen Wechsel des Vollen und Hohlen, in ihrer zunehmenden Breite einen Uebergang von dem schlanken Stamme zu dem Boden, und wieder in ihrer senkrechten Folge horizontaler Lagen einen Gegensatz zu dem einfachen Stamme und eine Vermittelung mit der sonst allzuscharf gegen ihn abgegränzten Fläche des Bodens.

In ähnlicher Weise wie die Basis zur Bodenfläche verhält sich das Kapitäl zu den darüber liegenden Theilen des Gebälks und des Daches, indem es ebenfalls von dem Senkrechten und Schlanken in das Horizontale und Breite hinüber leitet, jedoch mit dem Unterschiede, dass der Uebergang hier nicht ausschliesslich durch verschiedene horizontale Lagen, sondern durch eine freiere, gleichsam aus dem innern Leben des Schaftes hervortretende Ausbiegung bewirkt wird, und dass sich auch sonst das Kapitäl durch leichtere, freiere, mehr organische Gestalt als das Haupt und der zarteste Theil der Säule bezeichnet, während in der Basis das Materielle und das Gesetz der Schwere vorherrscht. Das Gemeinsame der Kapitäle in den drei Säulenordnungen ist, dass sie im Wesentlichen aus zwei verschiedenen Theilen bestehen, aus einem weichern durch eine gebogene Linie über die Breite des Stammes sich ausladenden Theile, und darüber aus einer viereckigen oder doch das Viereck andeutenden Platte, auf welcher dann das Gebälk ruht. Uebrigens aber sind die Kapitäle in den einzelnen Säulenordnungen höchst verschieden und wir müssen mit der nähern Betrachtung dieses vorzugsweise charakteristischen Theiles auf die Unterscheidungen der Säulenordnungen eingehen.

Das Kapitäl des dorischen Styls hat, wie dieser

Styl überhaupt, den Charakter einfacher Strenge und unmittelbarer Hindeutung auf den Zweck der Sicherheit und die Kraft des Tragens. Die Platte (Abacus) ist ein starker, viereckiger Stein, bedeutend breiter als der obere Säulenstamm und selbst über den untern Durchmesser desselben vorragend, ganz geeignet, um die stützende Kraft einem grössern Stücke des Gebälkes zuzuwenden und den Druck desselben auf die schlankern, obern Theile der verjüngten Säule zu vermindern. Um diese beträchtliche Ausladung der Platte zu unterstützen und zugleich ihre viereckige Form auf die runde des Stammes zurückzuführen, musste der untere, weichere Theil des Kapitäls ebenfalls stark hervortreten, und durch seine gedrungene Form den Ausdruck von Kraft und Dauerbarkeit geben. Dieser Theil (Echinus, Wulst) besteht daher aus einer einfachen Ausladung des Kreises, gleichsam als ob die obere Fläche des Stammes den Körper desselben verlassend, nach aussen zu hinausschreitet und sich zu der Form eines flachen Kessels oder einer Schale erweitert, deren oberer, ebenfalls kreisförmiger Rand sich an die viereckige Platte so anschliesst, dass er die Mitte ihrer Seiten trifft die Ecken aber freilässt. Die Höhe dieses aufstrebenden Gliedes, das man Echinus mit Beziehung auf seine kesselartige Form nannte, ist nicht bedeutend und gewöhnlich geringer als die darauf liegende Platte. Die Linie des Echinus, wie sie sich im Durchschnitte zeigt, ist manchmal mehr gebogen, so dass sie dem Viertel eines kreisrunden Stabes (Viertelstab) gleicht, in den bessern Monumenten aber mehr gradlinig und nur oben gegen die Platte hin mit einer Krümmung eingezogen. Die grade Linie gewährt die einfachste, aber freilich etwas strenge Zurückführung

der quadraten Form der Platte auf die runde des Stammes. Durch die leise Schwingung aber, welche man dieser Linie später lieh, und in der zarten Biegung, welche sie oben erhielt, ist der Zweck des Tragens auf eine überaus anmuthig und schöne Weise ausgedrückt; es scheint, als ob die ursprünglich weiche Masse im Kampfe mit der Last sich diese Form gegeben, bevor sie zu Stein erstarrte. An den Stamm selbst schliesst sich der Echinus durch ein kleines vermittelndes Glied an, welches gewöhnlich in drei Riemchen besteht, unterhalb welcher der Stamm der Säule entweder mit einer Hohlkehle oder doch mit einem um den Stamm herumlaufenden kleinen Einschnitte versehen ist. Hierdurch werden beide Theile, Kapitäl und Stamm, deutlicher gesondert, während zugleich der Säulenhals (denn so nennt man jene Einkerbung des Stammes) die innere, zusammenhängende Kraft des Säulenstammes versinnlichet, und die Riemchen als ein festes, gegliedertes Band die hervortreibende Kraft, welche sich in dem Echinus zeigt, noch anschaulicher machen, und dadurch die Schönheit seiner kräftigen Ausbiegung erhöhen.

Von dem dorischen Kapitäle unterscheidet sich das ionische höchst wesentlich. Während in jenem der Gedanke des Tragens rein und einfach ausgedrückt und jedes Zufällige und Fremdartige vermieden war, nimmt dieses Formen an, welche, so wohlthuend sie auch für das Gefühl sind, auf den ersten Blick etwas Willkürliches haben oder auf unbekannte Beziehungen und Gedankenverbindungen hinzudeuten scheinen. Die Theile des ionischen Kapitäls, die Voluten oder Schnecken, der Eierstab auf dem dazwischen liegenden Echinus, endlich die Polster auf der Seitenansicht des Kapitäls haben sämmtlich

etwas Künstliches und lassen sich nicht mehr einfach aus dem Bedürfniss und der Belegung tragender Stoffe erklären. Gehen wir näher in das Einzelne ein, so findet sich auch hier zunächst auf dem Säulenstamme der Echinus, aber bei weitem zarter, nicht mehr so stark vortretend, wie am dorischen Kapitäle, sondern als ein mässiger Viertelstab, auch nicht mehr so einfach, sondern mit einer Verzierung bekleidet, an welcher sich eiförmige Theile vorzugsweise bemerklich machen, und die man daher Eierstab genannt hat. Auf diesem Echinus ist nun ferner die Platte nicht unmittelbar aufgelegt, sondern es tritt ein anderer, besonders charakteristischer Körper dazwischen. Man denke sich einen flachen, elastischen Stoff in länglich viereckiger Gestalt, dessen kleinere Seite dem Echinus gleich, die grössere aber bedeutend breiter ist. Diese lege man dann auf den Echinus und zwar so, dass die überflüssige Breite auf den beiden Seiten gleichmässig herabhängt, während auf der Vorder- und Rückansicht der Säule nur eben der Rand jenes flachen Körpers sichtbar bleibt. Demnächst werde der herabhängende Theil auf beiden Seiten der Säule lose aufgerollt, und diese Rolle in ihrer Mitte durch ein Band zusammengezogen, während sie an ihren beiden Enden geöffnet bleibt, und also die schneckenartigen Windungen des Aufrollens blicken lässt. Auf diese Weise haben wir die Gestalt des ionischen Kapitäls erlangt. Es hat hiernach die Eigenthümlichkeit, dass es nicht, wie der kreisrunde Stamm der Säule, auf allen Seiten gleich erscheint, sondern eine vierseitige Gestalt annimmt, an der nur je zwei gegenüberstehende Seiten sich gleichen. Die Vorder- und Rückseite zeigen uns den Echinus mit den Schlangeneiern von zwei Voluten oder Schnecken eingefasst,

welche seitwärts und nach der Tiefe zu weiter ausladen, als der Echinus. In der Mitte jeder Volute, im Auge derselben, sehen wir das Ende jener gerollten Fläche, verfolgen dann seine spiralförmigen Wendungen bis die äusserste derselben über den Echinus gradlinig und horizontal fortläuft und so in die Voluta der andern Seite übergeht, deren Windung wir dann wieder von aussen nach innen und bis zu ihrem Endpunkte verfolgen können. Die Zwischenräume der Windungen der Voluta sind, damit diese hervortreten, leicht ausgehöhlt und bilden den sogenannten Kanal, der sich dann auch unter der horizontalen Verbindung beider Voluten in der Mitte des Kapitäls fortsetzt. Sehr viel einfacher ist die Seitenansicht des Kapitäls; denn hier sehen wir nur von dem Rande der beiden Voluten an den Stoff, aus welchem sie gebildet sind, nach der Mitte zu und bis zu dem fingirten Bande, welches die Masse zusammenhält, abnehmend, so dass sich nur zwei trichterförmige, polsterartige Massen mit einander verknüpft darstellen. Die Platte endlich, welche diesem Kapitäl aufliegt, ist nicht nur, wie gesagt, bedeutend niedriger wie die des dorischen Styls, sondern selbst ziemlich unscheinbar. Sie ragt auch in horizontaler Beziehung nicht über das Kapitäl hinaus, sondern erreicht nach vorn hin nicht völlig die Ausladung des Echinus, und nach der Seite zu noch nicht einmal den Anfang der Schneckenwindungen. Es ist einleuchtend, dass dieser geringe Umfang der Platte mit jenen Schneckenwindungen in Verbindung steht, indem ein Druck auf den mittlern Theil die Biegung der elastischen Masse zu begünstigen scheint. Eine eigene Schwierigkeit entstand durch die Form dieses Kapitäls an den Ecksäulen. Hätte man diese grade so wie die übrigen gebildet, so wäre

an der Seite des Gebäudes statt der Vorderansicht mit den Voluten die Seitenansicht mit den Polstern zum Vorschein gekommen. Hiezu eignete dieselbe sich aber schon an sich nicht, da sie den Charakter des Weichen und Innerlichen hat, und zu schwächlich aussieht, um der Aussenwelt, dem Wind und Wetter, gewachsen zu erscheinen. Ueberdies aber wäre daraus entstanden, dass auf den Seiten des Gebäudes, während auch hier die übrigen Kapitäle ihre Voluten nach vorne richten, die Ecksäulen ihnen ungleich gewesen wären. Daher kam man auf den Ausweg, das Kapitäl der Ecksäule sich so vorzustellen, als ob es aus zwei halben Kapitälen, von denen das eine der Säulenreihe der kürzern, das andere der der längern Seite des Gebäudes angehörte, zusammengesetzt wäre. In der äussern Ecke stiessen daher die Voluten aneinander, wodurch es, da sie in ihrer natürlichen Richtung sich durchschnitten haben würden, von selbst entstand, dass diese Doppelvoluta sich auf der Diagonale des vierseitigen Kapitäls auswärts bog. Auf der gegenüberstehenden innern Ecke dagegen trafen die beiden Polsterseiten zusammen, in einer Weise, welche, wenn dem Auge zugänglicher, an sich unschön gewesen wäre, hier aber, da die vortretende Ecke der Cella keine nähere Betrachtung beider Polsterseiten zu gleicher Zeit zuliess, sondern jede nur in Verbindung mit der Säulenreihe, der sie entsprach, sichtbar war, kein Missfallen erregen konnte. Man kann also diese Eckkapitäle so auffassen, als ob sie aus der Zusammensetzung von zwei durch die Diagonale des Vierecks abgeschnittenen, halben Kapitälen entstanden wären, oder dadurch, dass die beiden Säulenreihen, welche in der Ecke zusammenstossen, jede mit einem vollen Kapitäle ausgestattet gewesen, von dem

aber bei der Verbindung beider Reihen der innere Theil, weil kein Raum für ihn vorhanden war, fortfallen musste.

Wenn wir über die Entstehung des ionischen Kapitäls reflectiren, so sehen wir darin eine eigenthümliche Voraussetzung mit ihren Consequenzen durchgeführt, welche nach der Natur der Sache wohl niemals oder nur einzelne Male höchst zufällig bei einem Gebäude vorgekommen sein kann, und es scheint daher — im Gegensatze gegen die einfache Nothwendigkeit des dorischen Styls — hier eine recht willkürliche Erfindung stattgefunden zu haben. Daher hat man denn auch diese Erfindung aus verschiedenen vereinzelten Vorgängen herleiten wollen. Vitruv berichtet eine Anekdote, wonach die Voluten durch eine Nachahmung der Locken des Frauenhaares entstanden seien. Da man anfangs bei dem dorischen Style das Fussmaass der natürlichen Gestalt des Mannes und daher überhaupt die Verhältnisse des kräftigern und breitern Körpers zum Grunde gelegt, sei ein Baumeister in Ionien auf den Gedanken gekommen, zu grösserer Zierlichkeit die schlankern Verhältnisse weiblicher Körper anzuwenden, welche Beziehung zu einer weiteren Nachahmung weiblicher Tracht in den Säulen, namentlich der Falten des langen Rockes in den Kanneluren und der Locken des Hauptes in den Voluten geführt habe. Durch diese Erzählung Vitruvs nicht befriedigt, haben Neuere dagegen die Vermuthung aufgestellt, dass man, um eine Beschädigung der auf den Echinus zu legenden Platte zu verhüten, Blätter, die nachher fortgezogen werden sollten, untergelegt habe, welche dann, durch die Schwere des Steins gedrückt und durch ihre Elasticität gekrümmt, eine zierliche Form unter den Ecken der Platte gebildet hätten, die einem Architekten nachahmenswerth geschie-

nen und auf die Erfindung der ionischen Volute geführt habe. Andere Meinungen sind von den Alterthumsforschern aufgestellt. Die, welche der Herleitung alles Griechischen aus fremden Traditionen gewogen sind, sehen darin die Nachahmung und Ausbildung einer altasiatischen Form, aus welcher auch die Voluten der persischen Säule herzuleiten sein möchten. In der That spricht für diese Vermuthung die frühere Anwendung des ionischen Kapitäls im asiatischen Griechenlande und vielleicht mag sie sich bei der nähern Erforschung von Kleinasien, die unsern Reisenden*) jetzt gestattet ist, in gewissem Grade bestätigen; indessen ist die Ausbildung der ganzen Form eine so eigenthümlich griechische, dass das barbarische Vorbild nur eine äussere Veranlassung dazu gab.

Andere glauben bemerkt zu haben, dass das ionische Kapitäl in früherer Zeit besonders an Grabmälern angewendet wurde und vermuthen darin eine symbolische, mysteriöse Beziehung**); oder sie halten es für wahrscheinlich, dass der Gebrauch, die Hörner geopferter Thiere an den Altären aufzuhängen, auf diese Formen geführt habe***), oder endlich, dass in den Voluten Widderhörner mit einer Anspielung auf Diana oder Apoll dargestellt wären†). Es lässt sich freilich nicht darüber absprechen, wie der Anblick irgend einer zufälligen Verbindung auf einen sinnenden Künstler anregend gewirkt haben mag, allein weder eine Umgestaltung architektö-

*) Von den Entdeckungen derselben, namentlich von Fellow und Texior wird weiter unten die Rede sein.

**) Creuzer in der Beurtheilung des Stakelbergischen Werks, Schulzeitung 1832. I. und Wiener Jahrb. Band 54.

***) Raoul-Rochette. Monum. inédits. Orestéide §.4. S. 138. ff.

†) Stakelberg und Creuzer a. a. O.

nischer Formen nach symbolischen Zwecken, noch eine Nachahmung thierischer Theile an wesentlichen Baugliedern entspricht dem griechischen Kunstgefühle, und es ist überhaupt unwahrscheinlich, dass ein einzelner Moment der Erfindung dagewesen sei. Ebenso wie Wörter und Mythen der Völker, entstehen bauliche Formen nicht mit einem Male und in einem Individuum, und so ist auch wahrscheinlich hier manches Vermittelnde dazu gekommen, bis allmälig diese Form festgestellt wurde. Bei einer solchen Mitwirkung mehrerer Generationen ist es aber natürlich, dass die spätere Ausbildung weit über die ursprüngliche Absicht hinausgeht. In der Sprache können wir es oft mit Evidenz nachweisen, dass eine Aehnlichkeit des Klanges oder des Bildes die Phantasie anregt, ein Wort in einer von seiner Wurzel ganz abweichenden Richtung, der Schreibart nach sowohl als der Bedeutung, zu gebrauchen, und ebenso finden wir auch den Mythus oft mit Zusätzen ausgemalt, welche dem ursprünglichen Sinne desselben fremd waren. Ganz ähnlich mag es nun bei der Entstehung des ionischen Kapitäls zugegangen sein. Die Versuche der alten Meister, manche Schwierigkeiten oder Härten einer ältern Bauweise zu mildern, mögen auf neue, aber völlig architektonische Formen geführt haben, welche, hie und da im Einzelnen an natürliche Erscheinungen erinnernd, allmälig nach diesen benannt und ihnen ähnlicher gemacht wurden, bis dann zuletzt diese bildlich ausgeschmückte und zugleich architektonische Gestalt durch den fortgesetzten Gebrauch zur festen gesetzlichen Norm erhoben wurde. So erklärt es sich ohne Schwierigkeit, wie aus einer ältern Grundform die spätere Gestalt des ionischen Kapitäls entstanden sein mag. Eine der wesentlichsten Bestimmungen

des Säulenkopfes war, wie wir bemerkt haben, die runde und senkrechte Form der Säule mit der eckigen und horizontalen des Gebälks und der Dachung durch einen Uebergang zu verbinden. Im dorischen Style wurde diese Aufgabe sehr consequent durch den noch runden Echinus, der in seiner obern Mündung sich an die quadrate und imposante Gestalt der schweren dorischen Platte anschloss, gelöst. Diese Form hing aber nothwendig mit den sonstigen Eigenthümlichkeiten des dorischen Styls zusammen und war unter andern Verhältnissen nicht anwendbar. Hatte man namentlich einen schlankern und weniger verjüngten Säulenstamm, und liebte man überhaupt die markige Kraft des Dorismus nicht, so musste auch die Platte leichter und weniger ausladend, der Echinus niedriger und weniger erweitert angebracht werden. Dann aber wären beide in ihrer Einfachheit unbedeutend und zur Vermittelung des scharfen Contrastes zwischen der Säule und dem Deckenwerk nicht ansehnlich genug ausgefallen. Wenn man den sogenannten toscanischen Styl des Vitruv betrachtet, der nichts anders ist als ein schwächlicher Dorismus mit manchen Eigenthümlichkeiten des ionischen Styls verbunden, wird man leicht noch andre Gründe wahrnehmen, welche eine solche Form ungenügend machten. Da zeigt uns denn nun das ionische Kapitäl, wenn wir von seiner Ausschmückung und der scheinbaren Bedeutung der einzelnen Theile abstrahiren, in seiner Grundform eine ganz andere Lösung jener Aufgabe. Indem man nämlich dem Echinus selbst eine Gestalt gab, welche ohne das Runde völlig zu verlassen, doch zugleich durch eine Ausladung an den Ecken und durch die ebendadurch herbeigeführte Sonderung der Vorderansicht von den Seiten schon auf das

Vierseitige hindeutete, so hatte dieses Glied mit den Functionen des Echinus selbst, die der Platte einigermassen verbunden; es machte eine grössere Bedeutsamkeit dieser letztern entbehrlich und hatte selbst an Kraft und Ansehen gewonnen. Ueberdies aber vermittelte ein solcher Echinus auch, indem er durch seine runden Formen als Fortsetzung und Auswuchs des senkrechten Säulenstammes, und doch durch seine grössere Ausladung selbstständig und daher bei seiner verhältnissmässig geringen Höhe als ein horizontales Glied erschien, den Contrast der Säulen und des Gebälkes. Wie dies in einer rohen und einfachen Form ausgeführt gewesen sein möge, kann man sich ungefähr vorstellen, wenn man an manche Kapitäle des Mittelalters und des maurischen Styls denkt, in denen sich ebenfalls eine Entwickelung des Quadraten aus dem Runden findet, welche indessen mehr, als es nach griechischen Systeme der Fall sein konnte, mit einer Höhenrichtung verbunden war. Es war aber natürlich, dass der griechische Schönheitssinn sich bei solcher plumpen Gestalt nicht befriedigte, und dass man allmälig zu einer reichern Ausschmückung überging, in welcher sich das Gesetz elastischer Bewegung, das überhaupt in der griechischen und (wie wir unten noch näher sehen werden) besonders in der ionischen Architektur herrschte, deutlicher ausprägte, und ohne eigentliche Naturnachahmung einen bildähnlichen Charakter annahm.

Das korinthische Kapitäl, zu welchem wir nun übergehen, ist noch reicher und entlehnt seinen Schmuck noch deutlicher aus der Natur, zugleich aber ist es mehr Gemeingut, nicht so wie das dorische und selbst das ionische, ausschliesslich griechisches Eigenthum. Seine Grundform ist vielmehr eine, welche wir schon in Aegyp-

ten fanden, und die auch im Mittelalter vorherrscht, die Form des länglichen, sich von unten nach oben erweiternden Blumenkelches. Auch diese Gestalt ist an sich von rein architektonischer Bedeutung, indem sie die Entfaltung des Runden und Senkrechten zum Quadraten und Horizontalen darstellt. Es ist der umgekehrte Weg des dorischen Kapitäls. Wenn dieses kühn ausladend seine Richtung unmittelbar nach Aussen nimmt, so wendet sich jenes in leichtem Schwunge von innen heraus und giebt daher das Innere einer gebogenen Linie. Wenn das dorische Kapitäl die Gesetze der mechanischen Natur und des Widerstandes treuer ausspricht, so schliesst sich das korinthische an die organische Natur an. Die Ausbreitung des Stammes erinnert an den Baum, die Form des Kelches an die Blume, und in dieser Reminiscenz liegt eine Nöthigung für die Phantasie, die freiere Verzierung, deren dieses Kapitäl wegen seiner Grösse und wegen seines leichtern Charakters bedarf, aus dem Pflanzenreiche zu nehmen. Daher finden wir sowohl bei den Aegyptern wie im christlichen Mittelalter diese kelchförmigen Kapitäle gewöhnlich mit einem Blätterschmucke ausgestattet, der aber freilich bei jenen eine ganz andere Gestalt als bei den Griechen erhielt. Eine entschiedene Nachahmung der Natur in einem wesentlichen Gliede des Baues, die Umgestaltung der Säule in eine Pflanze, des Kapitäls in eine Blume oder Baumkrone war dem architektonichen Sinne der Griechen entgegen, der überall die Sache selbst sehen wollte. Ein müssiges Bild oder eine symbolische Beziehung würde ihr Wahrheitsgefühl verletzt haben. Das heitere Spiel der Phantasie aber, das nur einzelne Pflanzentheile ohne ernste Durchführung aufnahm, belebte die einfache Form und sprach selbst

eine tiefere Wahrheit des Gefühles aus, indem es aus der Verwandtschaft der Gestalten heraus, die innern Gesetze der Natur, den Zusammenhang des Organischen und Mechanischen in zarten Anklängen andeutete.

Der Schmuck des korinthischen Kapitäls erhebt sich bekanntlich in drei Reihen über einander. Aus dem Rundstabe, welcher den Säulenstamm oben begränzt, steigen acht Blätter dicht ringsum geschlossen auf, die der Natur gemäss erst mit einer leichten Bauchung auswärts, dann einwärts gebogen, endlich mit ihrer Spitze sich nach aussen hinneigen. Ueber diesen erhebt sich aus den Zwischenräumen der ersten Reihe eine zweite von acht andern, ähnlichen Blättern. Aus den Zwischenräumen dieser zweiten Blätterreihe wachsen vier Stiele mit einer knospenartigen Gestalt, aus welcher unter Blättern je zwei Stengel aufsteigen, die sich nach beiden Seiten hinbiegen, und sich schneckenartig krümmen. Beide sind nicht gleich, sondern jedesmal ist der eine schwächer, der andere stärker, so jedoch, dass ihre Stellung wechselt und bei zwei benachbarten Knospen jedesmal die nächsten Stengel gleich schwach oder stark gestaltet sind, und sich einander entgegenkommend mit ihrer Krümmung berühren. Die schwächern dieser Stengel (Schnörkel, helices) treffen vor der Mitte des Abacus zusammen, die stärkern (Volutae) laden in den Ecken desselben kräftiger aus. Der Abacus selbst hat zwar die Gestalt eines Vierecks, aber nicht mehr eines gradlinigen, sondern jede seiner Seiten besteht in einer nach innen zu vertieften Kreislinie, so dass die vier Ecken mit einer stumpfen Spitze vorspringen und dergestalt die Voluten, die zu zweien zusammentreffend sich zu vier Paaren an einander lehnen, bedecken. In der Mitte jeder

gekrümmten Seite, über den zusammentreffenden Schnörkeln ist eine Blume angelegt. Uebrigens waren Blätter, Knospen und Stengel nicht von einem Baume, sondern von einem Kraut, Acanthus oder Bärenklau, genommen, dessen volle breite Formen sich am Besten dazu eigneten. So wenigstens bei der gewöhnlichen und regelmässigen Form dieses Kapitäls, das bei seiner grössern Mannigfaltigkeit auch freier und mit grössern Veränderungen als die andern angewendet wurde.

Vergleicht man hiernach das korinthische Kapitäl mit den beiden andern Säulenordnungen, so zeigt sich, dass es mit ihnen die Tendenz gemein hat, die Ründung des Stammes in das Viereck hinüberzuleiten, dass aber diese Aufgabe im dorischen Styl rein und unmittelbar aus der Natur des Steines gelöst ist, während in den beiden andern die Phantasie noch andere verwandte Vorstellungen herbeiführt, im ionischen die der Elasticität, im korinthischen die des vegetabilischen Lebens. Auch hier verliert sich die Architektur zwar nicht in eine bildliche Nachahmung der Natur, aber sie verbirgt gleichsam ihre eigentlichen mechanischen Zwecke, indem sie die Kelchform des Kapitäls mit Blättern bekleidet und selbst das Viereck der Platte nicht gradlinig scharf zeichnet, sondern nur durch die vortretenden Ecken andeutet. Man sieht daher in den drei Säulenordnungen ein inneres Gesetz der Fortbildung der architektonischen Formen, wenn man auch zugeben kann, dass das Einzelne nicht mit völlig zwingender Nothwendigkeit daraus hervorging, sondern sich vielleicht auch anders gestaltet haben könnte.

An eine zufällige Erfindung des korinthischen Kapitäls ist wohl ebensowenig wie an die des ionischen zu glauben. Dennoch erzählt Vitruv eine solche, und zwar

in folgendem Hergange. Auf das Grab einer Jungfrau von Korinth habe die Amme derselben allerlei Geräth, das dem Mädchen werth gewesen, in einem Korbe hingestellt. Zufällig wäre aber auf der Stelle eine Wurzel der Acanthus im Boden gewesen, aus der nun im Frühjahr die Blätter hervorwuchsen und, da sie nicht frei aufschiessen konnten, sich an die Aussenwände des Körbchens anschlossen und es umrankten, welche anmuthige Erscheinung dann ein Bildhauer, Kallimachos, bemerkt und zu der Erfindung dieses Kapitäls benutzt habe. Die Anekdote selbst ist anmuthig zu nennen, weil sie die Entstehung der jungfräulich zarten Säule an das Schicksal einer Jungfrau knüpft, allein ihre Wahrheit wird selbst durch den Namen des Erfinders (der in der griechischen Kunstgeschichte mehrfach vorkommt) nicht hinlänglich verbürgt.

Nachdem wir so in den Kapitälen die bedeutendste Abweichung der drei Ordnungen kennen gelernt haben, bedarf es eines Rückblicks auf die verschiedene Gestaltung der übrigen Theile der Säule in jeder Ordnung. Der Säulenstamm ist im dorischen Style kürzer und gedrungener, als in den beiden andern; während er bei diesen gewöhnlich etwa acht, in einzelnen Fällen sogar bis zehn Mal so hoch ist als der Durchmesser seines untern Kreises, erreicht er im dorischen Style an den schönsten Monumenten nur die Höhe von sechs, an andern, besonders ältern Gebäuden sogar nur die von vier oder fünf solchen Durchmessern. Zugleich ist dann die Verjüngung der dorischen Säule sehr viel stärker, so dass sie dem Stamme fast eine kegelförmige Gestalt giebt, während sie in den andern Ordnungen nur dem geübten Auge bemerkbar wird. Hierzu kommt denn noch die wesentliche Verschiedenheit, dass die dorische Säule niemals eine

Basis hat, sondern stets unmittelbar auf der obersten Stufe des Tempels steht, während die andern Säulengattungen sich nicht ohne Basis finden. Es erklärt sich diese Verschiedenheit hinlänglich aus der Gestalt des Säulenschaftes; der kräftige, stark verjüngte dorische Stamm hat in der erweiterten Kreisfläche, mit welcher er auf dem Unterbau ruht, schon eine genügende Stütze, und eine Basis unter demselben hätte breit und plump ausfallen müssen, während die schlanken Schäfte der andern Ordnungen nothwendig eines breitern Fusses bedurften. Auch andere Gründe architektonischer Harmonie bedingten in der einen Ordnung den Mangel, in der andern das Dasein der Basis. Der Ausladung des Kapitäls musste überall eine ähnliche Ausladung des Fusses, gleichsam als ein Gegengewicht entsprechen. Dies war im dorischen Styl schon durch die Schwere des ganzen Stammes und die Breite seines untern Kreises gegeben; bei den andern aber musste ein voller und kräftiger Fuss den reichern weiter ausladenden Formen des Kapitäls entgegentreten. Es liegt ferner in der Natur der Sache, dass das Kapitäl freier und reicher sei, wie die Basis, das Haupt wie der Fuss; bei der Gestalt des dorischen Säulenkopfes liess sich aber nichts einfacheres, wenn es nicht plump und hässlich werden sollte, denken, während umgekehrt der Schmuck des ionischen und korinthischen Kapitäls auch einen gegliederten Fuss erheischte.

Die Basis war übrigens bei den beiden reicheren Ordnungen nicht wesentlich verschieden. Die oben bereits beschriebene schönste Form, welche über der viereckigen Platte aus zwei durch eine Hohlkehle getrennten Polstern bestand, kommt in Gebäuden beider Style am häufigsten vor. Ausser dieser sogenannten attischen Basis, findet

sich an einzelnen Monumenten und in der Beschreibung Vitruvs eine andere, die ionische Basis vor, von jener dadurch verschieden, dass an die Stelle des unteren Polsters eine zweite Hohlkehle tritt, was offenbar viel weniger angemessen ist und den harmonischen Abschluss nicht gewährt. In andern Fällen, jedoch nur bei Gebäuden korinthischen Styls, findet sich endlich beides verbunden, was man die ionisch-attische Basis genannt hat, nämlich zwischen zwei Polstern eine Verdoppelung der Hohlkehle. Uebrigens sind die Glieder der Basis in der guten Zeit der griechischen Architektur häufig ohne alle Verzierung oder doch nur auf den Polstern (nicht in der Hohlkehle) mit horizontalen Streifen bedeckt, so dass der einfache Charakter der Grundlage erhalten bleibt.

Auch die Kanneluren sind diesen beiden Säulenordnungen gemein und von denen der dorischen abweichend. Bei jenen sind sie in grösserer Zahl (vier und zwanzig) an jedem Stamme, überdies durch breitere Stege getrennt, und mithin schmaler, dafür aber auch tiefer ausgehöhlt, und geben daher stärkere Schatten und Lichter. Oben und unten sind sie durch eine Biegung geschlossen, so dass ein kleiner Rand an beiden Enden des Stammes ihn in seiner Ganzheit nnd nicht von den Kanneluren durchschnitten zeigt. Den dorischen Stamm umgeben nur zwanzig Kanneluren, flach ausgehöhlt und nicht durch Stege getrennt, sondern in scharfen Rändern aneinanderstossend. Ihr Zusammenhang zu einem Ganzen ist mithin schon von selbst einleuchtend. Daher gehen sie auch bis an das äusserste Ende des Stammes auf beiden Seiten ohne Abschluss fort, welcher bei ihrer geringen innern Ründung eine ungefällige Form erhalten und mit ihrer fusslosen Säule in Widerspruch gestanden haben würde.

Ueberdies deuten hier auch die Riemchen am Säulenhalse, deren schon oben bei Beschreibung des dorischen Kapitäls gedacht ist, den Zusammenhang des Stammes an. Wir sehen daher auch in dieser Verschiedenheit der Kanneluren den Charakter der Säulenordnungen consequent durchgeführt, in denen der dorischen die innere Festigkeit und Cohärenz, in denen der beiden andern die grössere Elasticität und Mannigfaltigkeit durch den Wechsel tiefer Schatten und hellerer Lichter ausgesprochen.

Das Gebälk besteht, wie schon gesagt, aus drei Haupttheilen, dem Architrav oder Hauptbalken, dem Fries und dem vorragenden, schützenden Gesimse. Auch bei diesem Haupttheile des Baues sondert sich der dorische Styl durch grössere Eigenthümlichkeiten ab, während der ionische und korinthische sich nur durch geringere Modificationen von einander unterscheiden.

Im dorischen Gebälk herrscht wiederum die gradlinige Strenge vor. Der Architrav und der Fries liegen, wie wohl durch ein kleines Gesims getrennt, in derselben senkrechten Linie, während das Hauptgesimse einen entschiedenen rechten Winkel damit bildend, in bedeutender Ausladung vortritt. Charakteristisch für diesen ernsten Styl ist die überwiegende Bedeutung des Frieses, nicht bloss durch seine grössere Höhe, im Verhältniss zum Architrav und Gesimse, sondern auch durch einen höchst ausdrucksvollen Schmuck, welcher im Fries seinen Hauptsitz hat und den beiden andern Gliedern sich nur mittheilt. Diese Verzierung ist unter dem Namen der Triglyphen (Dreischlitze) bekannt und besteht aus drei vorstehenden Streifen, welche zwischen sich zwei Vertiefungen oder Rinnen haben und an jeder Seite durch eine halbe Rinne begränzt sind. Eine solche Triglyphe

hat die Höhe des ganzen Frieses, aber nicht vollkommen so viel Breite, so dass die Bedeutung der Höhenlinie vor der der Breitenlinie sich geltend macht und der Charakter des Senkrechten vorherrscht, zumal die ganze Triglyphe wiederum aus ganz schmalen, senkrechten Streifen und Rinnen zusammengesetzt ist. Diese Triglyphen wiederholen sich dergestalt am Friese, dass über der Mitte einer jeden Säule und eines jeden Intercolumniums sich eine befindet. Der Raum zwischen je zwei Triglyphen heisst Metopon (die Stirn); er hat keine architektonische Verzierung, und ist von grösserer Breite als Höhe, so dass in ihm die Bedeutung des Breiten gegen die der Höhe vorherrscht. Beide Theile des Frieses bilden daher einen entschiedenen Gegensatz gegen einander. Aus einzelnen Bemerkungen der Dichter (selbst noch des Euripides) erfahren wir, dass die Metopen früher offene Räume bildeten, in denen Geräthschaften aufgestellt wurden und durch welche man sogar (was freilich ungewöhnlich grosse Verhältnisse voraussetzt) in den Tempel hineinsteigen oder doch hineinsehen konnte. In den Monumenten finden wir sie stets mit einer Steinplatte geschlossen, die entweder ohne alle Verzierung oder mit Bildwerk geschmückt ist; bei grösseren Tempeln mit Basreliefs, in denen Thaten der Götter oder Heroen dargestellt sind, bei kleinern öfter mit Stierschädeln, als ob man nach den Opfern diese Denkzeichen dort befestigt habe. Glatt oder geschmückt tragen sie daher noch jetzt den Charakter des architektonisch Unwirksamen, während die Triglyphen in ihrer ernsten, senkrechten Behandlung vielmehr als tragend und nützlich erscheinen. Es wechselt daher am Friese stets ein volles, senkrechtes, wirksames Glied mit einem leeren, unwirk-

samen von grösserer Breite, und wir sehen hier denselben Rhythmus, welcher im Wechsel der Säulen und Zwischenräume des Portikus stattfand, in kleinerem Maassstabe und verdoppelter Zahl wiederkehren. Unter jeder Triglyphe befindet sich ein Riemlein, von dem sechs tropfenförmige Körper herabhängen, durch ihre Zahl und Stellung der Triglyphe entsprechend und daher, obgleich schon auf dem Architrav, als eine Fortsetzung derselben erscheinend. Der Architrav ist übrigens ohne weitere architektonische Gliederung, manchmal mit Schilden von Metall geschmückt; wenn eine Inschrift am Tempel vorkommt, so steht sie hier. Das Gesimse besteht zunächst aus einem ziemlich weit über den Fries hinausreichenden Vorsprung der Decke, dem Kranzleisten, welcher, wie gesagt, im dorischen Style einen rechten Winkel mit den beiden untern Theilen des Gebälkes bildet und an seinem äussersten Ende senkrecht abgeschnitten ist. Darüber befindet sich noch ein Rinnleisten, zum Ablauf des Wassers, der jedoch in manchen Fällen nur am Giebel, nicht an den Seiten des Daches angebracht ist. Auf der untern Fläche des vortretenden Kranzleistens wird eine Verzierung wahrgenommen, welche sich wieder wie die hängenden Tropfen am Architrav, auf die Triglyphen bezieht. Es sind dies die sogenannten Tropfenfelder, viereckige Felder von der Breite der Triglyphen, aber von geringerer Tiefe, und verziert mit achtzehn, in drei Reihen gestellten tropfenförmigen Knöpfchen. Gewöhnlich sind diese Tropfenfelder über die untere Fläche des Kranzleistens heraustretend und nach aussen zu schräge herabhängend, gleichsam als ob die Dielen, mit denen das Dach belegt, hier durchgesteckt wären; man nennt sie daher auch Dielenköpfe. Sie finden sich

entweder bloss über den Triglyphen, häufig aber auch über den Metopen. Auch in diesem Falle haben sie aber nur die Breite der Triglyphen und es bleiben daher noch leere Zwischenräume, welche mit einer schmalen, nicht architektonischen Verzierung, einer Blume oder einem Donnerkeile, ausgefüllt sind. Wie die Triglyphen die verdoppelte Zahl der Säulen, haben sie denn also wieder die verdoppelte Zahl der Triglyphen und treten dadurch in ein regelmässiges Verhältniss zu beiden.

Einer kleinen Unregelmässigkeit konnte übrigens auch dieser Styl nicht entgehen. Hätte man nämlich auch bei den Ecksäulen die Triglyphe auf ihre Mitte gesetzt, so würde der Fries auf jeder Ecke mit einer halben Metope, also mit einer scheinbaren Leere und einer unvollendeten Gestalt geschlossen haben. An den Monumenten finden wir dies dadurch vermieden, dass man die letzte Triglyphe über die Mitte der Säule hinaus ganz auf die Ecke setzte, und die daraus entstehende Unregelmässigkeit durch eine kleine Vergrösserung der beiden letzten Metopen und durch Verminderung des Zwischenraumes zwischen den beiden letzten Säulen, gleichsam, um mich eines musikalischen Ausdrucks zu bedienen, durch eine schwebende Stimmung, unbemerkbar machte.

Diese Ausstattung des Gebälks, wie wir sie eben beschrieben, ist so ernst und bedeutsam, dass man nicht umhin kann, nach dem Grunde des Gesetzes, aus dem sie hervorgegangen, zu fragen. In der That finden wir auch schon bei den alten Schriftstellern eine Erklärung gegeben, welche jedenfalls nicht ganz zu verwerfen scheint, und der auch manche Neuern entschieden anhängen. Man glaubt nämlich hier die Formen zu sehen, welche sich aus Rücksichten der Construction gebildet

hatten, so lange man das Gebälk in Holz baute, und die als angemessen und aus Anhänglichkeit an das Alte auch am Steinbau beibehalten wurden. Auf die untere Lage der Hauptbalken wurden nämlich, so erklärt man es sich, Querbalken gelegt, auf denen die weitere Bedachung sich stützte, nicht dicht gedrängt, sondern rostförmig mit Zwischenräumen, in solcher Zahl, wie wir die Triglyphen auf den Seiten des Gebäudes sehen, und mit offenen Räumen zwischen ihnen. Die vorragenden Köpfe dieser Balken hätten aber die Zimmerleute, theils zur Zierde, theils des Nutzens halber, mit Brettern und Einschnitten versehen, in welchen die Tropfen des anfallenden Regens sich sammeln und ablaufen konnten. Diese Anordnung habe man nachher der Zierde halber beibehalten und nebst den Dielenköpfen, an denen sich ebenfalls die Tropfen des Regens vom Dache her herabzogen, so wie nebst den ablaufenden Tropfen unterhalb der Triglyphen im Steinbau nachgebildet. Gegen diese Erklärung lässt sich nun zwar einwenden, dass nicht wohl abzusehen, wie das Wasser in solcher Menge um tropfenweise abzufallen, auf der untern Seite der Dielen und an dem durch das vorragende Kranzgesimse geschützten Friese sich sammeln können. An eine eigentliche Nachahmung einer früher beachteten Erscheinung wird daher wohl nicht zu denken sein. Die Nachahmung des Holzes im Steinbau würde sogar dem Charakter der Wahrheit und Deutlichkeit, den die Griechen festhielten, widerstrebt haben. Immerhin lässt sich indessen aus der Gestalt jener Verzierungen schliessen, dass die Griechen dabei an statische Beziehungen gedacht haben. Da, wie erwähnt, die Metopen früher offen waren, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass man auch im Steinbau das Gesimse

ursprünglich durch einzelne Steinbalken gestützt hat. Eine solche Unterstützung hat wohl sogar eine scheinbar grössere Festigkeit, sie stellt die Sorgfalt des Meisters dar, der sich nicht begnügt, grosse Massen aufeinander zu legen, um unter andern auch die Punkte der grössern Last zu sichern, sondern die Punkte, welche der Stütze bedurften, geprüft und jedem einzelnen die erforderliche Unterlage ausgewählt hat. Ueberdies dienten die Querbalken des Frieses, welche durch die Triglyphen angedeutet sind, zur Bedeckung der innern Räume unterhalb des Daches. Sie mögen daher wohl ihren Ursprung im wirklichen Gebrauche des Steinbaues gehabt haben. Der wahre Grund für die Beibehaltung dieser Formen ist aber immer nur in einer ästhetischen Rücksicht zu suchen. Das breite Gebälk, das weit hervortretende Kranzgesimse durften nicht leer bleiben, ein leichter, zweckloser Schmuck, vegetabilischen oder gar animalischen Gebilden sich annähernd, wäre dem strengen Geiste der übrigen Glieder unharmonisch gewesen. So kam man denn auf diese Formen, in welchen der Gegensatz des Horizontalen und Verticalen, der in der Säulenhalle vorlag, und der Ernst der Zweckmässigkeit mit bewundernswürdiger Eurhythmie sich wiederholte.

Im ionischen und korinthischen Style waren ganz andere Rücksichten. Hier wäre jene rechtwinkelige Strenge unpassend gewesen; um der Gestalt der Säulen zu entsprechen, musste auch das Gebälk hier zarter, mannigfaltiger, reicher, mit heiterer, pflanzenartiger Zierde ausgestattet werden.

Die beiden untern Theile des Gebälkes sind in beiden Ordnungen wenig oder gar nicht verschieden. Der Architrav ist gewöhnlich in drei schmale Streifen getheilt,

die von unten nach oben wie eine umgekehrte Treppe über einander vortreten, und durch kleine Simschen von einander getrennt sind; eine Anordnung, welche darauf berechnet war, der grossen Masse des Architravs den Schein der Schwere zu benehmen, und durch ihre langen graden und parallelen Linien dennoch den Zusammenhang und die Festigkeit des horizontalen Theiles zugleich anschaulich und anmuthig auszudrücken. An Gebäuden korinthischen Styls sind diese Balkenstreifen nur durch reichere Gesimse etwa mit perlenartigen Verzierungen geschmückt, auch manchmal nicht senkrecht, sondern schräge, auswärts oder einwärts gerichtet. Der Fries ist in beiden Ordnungen etwas zurücktretend, übrigens glatt, ohne architektonische Gliederung, dagegen zu Inschriften oder zu Verzierungen bildlicher Art benutzt. Er heisst daher auch Zophorus, Bilderträger. Bemerkenswerth ist an dem Bildwerk des Frieses, dass darin gewöhnlich die horizontale Richtung mit der verticalen auf eine anmuthige Weise wechselt, etwa in Reihen von spitzen, aufrechtstehenden, und unterhalb durch stengelartige Arabesken verbundenen Blättern (Palmetten) oder in Candelabern oder Gefässen, an denen Greife, wie Schildhalter an den Wappen des Mittelalters, zu beiden Seiten niedersitzen.

Das Gesims dieser beiden Ordnungen unterscheidet sich von dem dorischen besonders dadurch, dass es nicht so mächtig und plötzlich hervortritt, und statt des rechten Winkels, in welchem jenes schroff herausschreitet, sich in mehreren Abstufungen allmälig erhebt und ausladet. Das Princip der Theilung und allmäligen Aufsteigens, das schon im Architrav angedeutet war, wiederholt sich daher hier. Untereinander weichen beide Ordnungen darin

ab, dass das Gesims des ionischen Styls zarter, leichter und mässiger verziert ist. Das erste Glied des ionischen Gesimses, welches unmittelbar über dem Gesimschen des Frieses ausladet, besteht in den sogenannten Zahnschnitten oder Kälberzähnen (denticuli), nämlich in einer Reihe von kleinen, viereckigen, durch etwas schmalere Zwischenräume getrennten Klötzchen, bei denen man ohne Zweifel an die Latten dachte, auf welchen die Ziegel des Daches befestigt sein konnten, ohne ihnen jedoch die schräge Richtung derselben zu geben. Mithin eine Andeutung eines architektonischen Zweckes, doch in so leichter und zierlicher Form, wie es die heitere Elasticität des ionischen Styls erforderte. Höhe und Ausdehnung dieses Gliedes gleichen gewöhnlich einem der drei Streifen des Architravs. Ueber den Zähnen ist wieder ein Gesims in Gestalt eines Viertelstabes. Dann tritt der Kranzleisten hervor, glatt und senkrecht geschnitten, wie im dorischen Style, nur bei weitem leichter, nicht höher als jene Zahnschnitte, nur mit etwas stärkerer Ausladung. Darüber endlich die Rinne, in Gestalt einer Welle aufsteigend, etwas höher als der Kranzleisten.

Das korinthische Gesims unterscheidet sich von dem ionischen zunächst dadurch, dass an die Stelle der Zahnschnitte die Kragsteine (mutuli oder ancones) treten, grössere, kräftigere und reichere Glieder, aber in geringerer Zahl. Die Höhe des Kragsteines ist ungefähr dieselbe, wie die der Zähne, aber die Breite ist der Höhe gleich, mithin bedeutend grösser, und die Ausladung wenigstens doppelt so gross. Auch hat der Kragstein nicht die einfache, vierkantige Form, wie jene zahlreich wiederholten Glieder, sondern ist mehr charakterisirt. Auf seiner untern Seite nämlich ist er zu einer gefälligen

Form geschnitten, mit einer wellenförmigen Krümmung nach oben zu, die vorn eine Art Voluta bildet. An diese reiche Form legt sich dann gewöhnlich ein Acanthusblatt als gefällige Zierde an. In den Zwischenräumen dieser Kragsteine ist die untere Seite des Kranzleistens gewöhnlich mit viereckigen, vertieften Feldern, in denen sich Rosetten befinden, verziert. Uebrigens sind die obern Glieder dieselben wie im ionischen Style nur vollzähliger und reicher. An der Rinne finden sich gewöhnlich Löwenköpfe zum Ablauf des Wassers. Nicht selten kommen auch die Zahnschnitte mit den Kragsteinen zugleich und unter denselben, als vorbereitende, leichtere Zierde und zu grösserer Mannigfaltigkeit vor. Ueberhaupt aber hat die Phantasie des Architekten hier freieren Spielraum und es finden sich daher viele Abwechselungen in der Ausbildung und Zusammensetzung der Formen.

Vergleichen wir hiernach das Gebälk aller drei Ordnungen, so können wir eine harmonische Uebereinstimmung mit ihren Säulen nicht verkennen, nicht bloss in allgemeiner Beibehaltung des Charakters, die sich von selbst versteht und auf welche wir schon hinlänglich aufmerksam gewesen sind, sondern auch in den Details. Im dorischen Style steht der schmalere, völlig unverzierte Architrav mit den Treppenstufen des Unterbaues beim Mangel der Basis, der Fries durch seine senkrechten, kannelirten Triglyphen und die offenen Metopen mit den Säulenstämmen und ihren Zwischenräumen, das Gesims endlich in seiner kräftigen, derben Zweckmässigkeit und seinen entschiedenen Linien mit dem stark aufstrebenden Echinus und der mächtigen Platte in deutlicher Beziehung. Durch diese Wiederkehr ähnlicher Verhältnisse bei veränderter Anwendung spricht sich das klare Bewusstsein

der Nothwendigkeit derselben und die ungestörte, innere Harmonie des Ganzen höchst entschieden aus. In den beiden andern Ordnungen ist diese Uebereinstimmung nicht so derb und gradezu beabsichtigt, aber dennoch in feinern Zügen bemerkbar. Im Architrav wiederholt sich das Vorherrschen horizontaler Lagen, wie in der Basis der Säulen, im Fries deutet wenigstens die Wahl der bildlichen Verzierungen auf das Senkrechte des Schaftes hin. Entschieden zeigt sich aber wieder der Zusammenhang des Gesimses mit dem Kapitäl. Denn während beide Ordnungen im Architrav und Fries, wie im Fuss und Stamm der Säule, sich gleichen, tritt im Gesims wieder eine charakteristische Verschiedenheit heraus, die nicht bloss dem Charakter der Kapitäle analog ist, sondern auch die Wiederkehr der Acanthusblätter an den Kragsteinen des korinthischen Gesimses bedingt.

Verweilen wir noch einen Augenblick bei der Zusammensetzung des griechischen Gebälkes im Allgemeinen, so haben die Architekten, ausgehend von der Ansicht, dass in den Formen des ausgebildeten griechischen Baues überall reine Nachahmungen des Zweckmässigen vorhanden, sich die Frage vorgelegt, wozu denn eigentlich jene Dreitheilung, wozu namentlich der Fries gedient habe, da unmittelbar auf den Hauptbalken die Bedachung mit ihrem Gesimse angebracht, oder (wenn man eine grössere Höhe des Gebäudes erhalten wollte), die Säule schlanker gebildet werden konnte. Sie haben diese Frage verschieden beantwortet, und den Grund entweder darin gesucht, dass man die Höhe des beschatteten Raums im Innern der Halle vermehren wollen, oder doch darin, dass zur grössern Festigkeit der Säulen eine schwerere Last dienlich gewesen, welche durch zwei verschiedene

Lagen des Materials schöner und deutlicher dargestellt wurde, als durch eine von grösseren Balken. Beides kann man als technisch und mechanisch begründet anerkennen, allein es versetzt uns doch nicht eigentlich in die Mitte der Sache. Durch das Gebälk über den Säulen wird in der That nicht bloss die Bedachung, sondern auch der eigentliche Mauerkörper repräsentirt, es musste mithin darin die senkrechte Wand, wie sie in der Cella dargestellt ist, sichtbar sein. Ebenso war im Innern über den Säulen ein geschlossener Raum nöthig, nicht sowohl um eine schattige Stelle zu schaffen (denn sie lag zu hoch, um Kühlung zu verbreiten), sondern um das Gefühl eines innern Raumes zu geben. Betrachtet man nun aber diesen obern Theil als eine Wand, so wurde die Gliederung derselben schon durch die Steinfugen herbeigeführt, und es lag ganz im künstlerischen Sinne der Griechen, das, was sich an diesen als zufällige Folge darstellte, mit Bewusstsein zu trennen und auszubilden. Man vergleiche diese Zusammensetzung des Gebälkes mit dem ägyptischen Gesimse, so wird man die ästhetische Bedeutung und Wichtigkeit jener griechischen Dreitheilung einsehen. Ueber den Säulenreihen in den ägyptischen Tempeln finden wir zunächst einen schmalen, völlig unverzierten Balken, darüber aber als Krönung die höhere, nach vorn zu ausladende Hohlkehle. Allerdings enthält dies die nothwendigsten Bestandtheile der Krönung einer Säulenreihe; jene erste Balkenlage repräsentirt die Mauer, und das hohle Gesims, welches die Deckenbalken aufnimmt, gewährt zugleich den Schutz und den ästhetischen Abschluss des Gebäudes. Allein dies auf eine unentwickelte, unentschiedene Weise, denn jene Höhlung ist nur der unbestimmte Uebergang aus dem Aufrecht-

stehenden der Wand in das Horizontale der Decke. Im dorischen Gebälk lösen sich diese beiden Richtungen, als senkrechter Fries und vorragender Kranzleisten im scharfen, rechtwinkeligen Gegensatze, und in den andern Ordnungen bleiben sie geschieden, wenn auch das Herbe jenes schroffen Gegensatzes durch manche Gradationen gemildert ist. Wir sehen daher in dieser Sonderung die höhere Klarheit des griechischen Bewusstseins.

Wir kommen jetzt endlich zum Abschluss des Gebäudes, zum giebelförmigen Dache. Wenn auch zunächst ein Gegenstand des Bedürfnisses, durch das Klima bedingt, ist es nicht minder von höchster ästhetischer Bedeutung. Man denke sich den griechischen Tempel mit der flachen ägyptischen Decke und er verliert seinen ganzen Charakter. Mit dieser unbestimmt fortlaufenden, wüsten Fläche ist schon das Unfertige, Unabgeschlossene verbunden, welches die ägyptischen Gebäude zu bloss zufälligen, stets zu vermehrenden Aggregaten verschiedener Monumente machte. Erst durch die Neigung der Dachflächen erhält das Ganze eine Spitze, in der die auf dem Boden getrennt nebeneinanderstehenden Einzelheiten sich zusammenfügen und das Ganze sich abschliesst und vollendet. Dieser Abschluss hat aber auch die Bedeutung der Gliederung. Er bestimmt das Verhältniss der einzelnen Seiten zu einander, bezeichnet durch den Giebel die Eingangsseite, die Richtung, in welcher das Gebäude betreten wird und also auf den Eintretenden zurückwirkt, die thätige Richtung; durch die herabhängenden Dachflächen die Nebenseiten, das Passive des Gebäudes; durch die Verbindung beider, die in diesem Gegensatze enthalten ist, den Zusammenhang beider Richtungen zu einem Ganzen.

Ueber die architektonische Ausführung des Daches ist wenig zu sagen. Bekanntlich war es bei den Griechen überhaupt weniger steil als in unsern nordischen Gegenden; der dorische Styl liebte noch niedrigere Dächer, als die beiden andern Ordnungen, wie dies der mehr gedrungene und einfache Charakter dort, der luftigere und leichter aufstrebende bei diesen mit sich brachte. An dorischen Gebäuden finden wir die Höhe bis auf ein Zehntel der Breite des Giebels herabgesetzt, bei korinthischen steigt sie bis auf ein Fünftel und mehr. Die Deckung des Daches wurde mit Ziegeln von Marmor oder Backstein bewirkt, bald Plattziegel, bald Hohlziegel, mit ihren Fugen ineinander greifend, ohne Nägel und Haken. Aeussern Halt gaben ihnen die Rinnleiste, wo sich eine solche fand, wo nicht, aufrechtstehende Stirnziegel, die an der Traufe vorgenagelt wurden, in Gestalt eines flachen, oben spitzen Schildes, gewöhnlich mit einer Palmette verziert. *) Auf den Ecken des Gebäudes machte der Stirnziegel ebenfalls eine Ecke, so dass er auf jeder Seite halb war. Der Giebel erhielt gewöhnlich auf seiner Spitze eine ähnliche Zierde, welche mit dem Eckziegel durch eine bald einfache, bald wellenförmige Ränderung der Seiten des Giebeldreiecks verbunden war.

*) Antike Bedachungen sind sehr selten erhalten. Ein Beispiel einer solchen gewährt die eines Landhauses bei Ostia, welche durch einen ausserordentlichen Zufall unzerstört geblieben ist und deren Abbildung sich in den, Antiche opere in plastica della collezione del Cav. Campana, Roma 1842, Taf. 6. findet. Das Dach ist hier mit grossen Ziegelplatten mit erhabenem Rande überdeckt, welche streifenweise über das Dach hinunterlaufen und an der Mündung mit Antefixen verziert sind, an welchen sich passendes Bildwerk findet. Der Bau ist zwar erst aus der Zeit Hadrians, indessen scheint sich die Construction des Daches der der marmornen Tempeldächer genau anzuschliessen. Kunstbl. 1843. Nr. 18.

Dieses Dreieck selbst war unterhalb durch den Kranzleisten, oben durch Kranzleisten und Rinne eingefasst, auf seiner Spitze und an beiden Ecken wurden häufig statuarische Werke, Götterbilder und Thiere, auf kleinen Postamenten angebracht (Akroterien). Das Innere des Giebels war bei grössern Tempeln gewöhnlich etwas zurückgelegt, so dass Statuengruppen darin aufgestellt werden konnten.

Nachdem wir so die Glieder des griechischen Tempels im Einzelnen betrachtet haben, ist noch einiges über die Anordnung des Ganzen nachzuholen. Dass die Säulen sowohl nach ihrer Stärke als der Verzierung ihrer Kapitäle rings um den ganzen Tempel gleichgebildet waren, ist eine schon bemerkte, für die Einheit des Ganzen höchst wichtige Eigenschaft. Ebenso sind auch die Zwischenräume der Säulen durchweg gleich (denn die wenigen Abweichungen, welche sich etwa bei den Ecksäulen des dorischen Styls oder durch Erweiterung des Intercolumnii vor der Thüre der Cella finden, sind kaum bemerkbar, und heben die Regel nicht auf). Bemerkenswerth ist aber auch das Verhältniss der Grösse dieser Zwischenräume zur Dicke der Säulen. An den Monumenten und aus den Nachrichten Vitruvs erfahren wir, dass dieses Verhältniss zwar kein unbedingt feststehendes war, sich aber in ziemlich engen Gränzen bewegte, indem das geringste Maass der Intercolumnien immer die Säulendicke um etwas übersteigt, das grösseste aber in den bessern Zeiten nicht weit über das doppelte hinausgeht.*) Der Grund dieser Regel ist im Wesent-

*) Man unterscheidet pycnostyla enggestellte (mit einem Zwischenraume von 1½ Durchm.), systyla dicht gestellte (von 2), eustyla schön gestellte (von 2¼), diastyla breitgestellte Tempel,

lichen derselbe, welcher die Gleichheit der Säulen nothwendig machte. Die Säulen selbst sind zwar körperlich getrennt, aber in ihrem Zwecke und in der Bedeutung des Ganzen sollen sie verbunden sein. Ebenso wie die Ungleichheit ihrer Gestalt würde aber die Entfernung sie getrennt haben, wenn sie allzugross gewesen wäre und nicht eine nahe, leicht verständliche Proportion zur Säulendicke gehabt hätte. Völlige Gleichheit des Zwischenraumes mit dem Körper der Säule wäre aber wiederum gegen die Natur der Sache gewesen; der runde Stamm ist an sich bedeutender, das Auge weilt länger auf ihm, als an dem leeren Raume, den es schnell durcheilt. Dieser muss daher immer grösser sein, als der Durchmesser des Säulenstammes, wenn auch nur um ein Geringes. Doch wird dies leicht zu gedrängt erscheinen, das schönste Maass ist daher das, welches sich an die Verdoppelung des Durchmessers anschliesst, wo dann die körperliche Rundgestalt und die lineare Oeffnung in einer sehr fühlbaren Eurhythmie, wie die langen und kurzen Sylben des Versmaasses, wechseln. Die Gründe für eine weitere oder engere Stellung der Säulen lagen demnächst im Wesentlichen in dem Charakter des Ganzen. Vitruv tadelt die enge Stellung, weil dadurch die Bildwerke des Tempels für den Davorstehenden verdeckt würden, und weil die Matronen nicht paarweise durchgehen könnten. Offenbar sind beides unzureichende Gründe für eine weitere Säulenstellung, da sie bei hinreichender Stärke des Säulendurchmessers ungeachtet der engen Stellung verschwinden. Da die Säulen in der schönsten Zeit und bei bedeutendern Tempeln niemals unter drei Fuss und

von noch grösserer Säulenweite. Die beiden letzten Säulenstellungen kommen indessen nur spät und selten vor.

meistens bis auf sechs Fuss stark waren, so blieb auch bei geringerer Zwischenweite hinlänglicher Raum. Der Geschmack war daher allein das Entscheidende; bei dichter Stellung erscheint die Säulenreihe gedrängt, strotzend, nicht frei genug, bei zu weiter leer, unzusammenhängend, mangelhaft. Der dorische Styl liebt, wie überhaupt das Ernste und Volle, so auch die engere Stellung; bei den ältern Tempeln überschreitet daher die Säulenweite den Durchmesser nur um ein Geringes, und selbst bei den schönen attischen Bauten schwankt das Maass der Zwischenräume zwischen 1⅓ und 1½. Indessen galt auch hier, wie in allen andern Maassverhältnissen, keine völlig feste, unabänderliche Zahl, sondern die Meister bewegten sich frei nach ihrem künstlerischen Gefühle und wir finden daher innerhalb jener Gränzen viele Schwankungen und incommensurable Zahlen.

Ausser der angegebenen Unterscheidung nach der Grösse der Zwischenweiten werden die Tempel auch nach andern Eigenthümlichkeiten der Säulenhalle benannt und klassificirt. Zunächst nach der Zahl der Säulen und zwar auf der schmalen oder Eingangsseite, wo man denn vier- sechs- acht- und sogar zehn- und zwölfsäulige (tetra- hexa- okta- deca- dodecastyla) Tempel hat. Diese Zahl musste immer eine grade sein, damit die Zahl der Zwischenräume eine ungrade werde, und der Raum vor der Thür der Cella offen blieb. Die breitere Seite, da sie, wie angeführt, stets etwas mehr als doppelt so gross war, wie die Vorderseite, enthielt dann gewöhnlich die um eins vermehrte doppelte Säulenzahl, also bei sechs dreizehn, bei acht siebenzehn. Die griechischen Tempel der schönern Zeit übersteigen selten die Zahl von sechs oder acht Vordersäulen. Eine andere Klassifi-

cirung der Tempel bezieht sich auf die grössere oder geringere Vollständigkeit der Säulenhalle. Die Regel nämlich bestand darin, dass eine einfache Säulenreihe in einer der Säulenweite ähnlichen Entfernung um die Cella herumlief und so einen mässigen, wenn auch nicht geräumigen Umgang gestattete (templa periptera). Allein die Verhältnisse des Raumes oder der Mittel führten bei kleinern Tempeln zu Ersparnissen, bei grössern Prachtbauten zur Erweiterung dieser ursprünglichen Anordnung. Die einfachste Tempelart ist die, bei welcher die Cella keinen Säulenumgang, sondern nur eine Vorhalle hat, welche von den vortretenden Seitenmauern begränzt und von zwei, den Thürpfosten entsprechenden Säulen gestützt ist (templa in antis). Bei andern ist zwar vor dieser Vorhalle eine wirkliche Säulenhalle angebracht, die aber eben nur auf dieser Vorderseite steht, während die drei andern Seiten den Säulenschmuck entbehren (prostyla), oder dieser sich doch nicht an den Seitenwänden, sondern nur auf der Rückseite findet (amphiprostyla). An diese unvollkommenen Arten schliessen sich die Tempel an, welche die volle Säulenhalle nur scheinbar nachahmen (pseudoperiptera), indem nur auf der Vorderseite freie Säulen, auf den drei andern Seiten eingemauerte Halbsäulen sind. Bei grössern Tempeln dagegen verdoppelte man die Grösse der Säulenhalle, entweder so, dass zwei parallele Säulenreihen auf jeder Seite neben der Cellenwand standen (diptera), oder so, dass man die mittlere Säulenreihe fortliess und nur einen breitern Umgang zwischen den äussern Säulen und der Cellenwand beibehielt (pseudodiptera). Natürlich hatte diese Behandlung des Portikus auf die Zahl der Säulen in der vordern Reihe Einfluss, welche daher beim Prostylos

gewöhnlich nur vier, beim Peripteros sechs, beim Dipteros oder Pseudodipteros acht oder gar zehn betrug. Der dorische Styl kennt in seiner frühern und bessern Zeit nur den ordentlichen und einfachen Peripteros und die einfachen Antentempel. Jene andern Gattungen kommen hier anfangs nur ausnahmsweise, bei auch sonst aussergewöhnlichen Bauten vor, und gehören überhaupt mehr den andern Stylarten und meistens der spätern römischen Zeit an*). Zu den seltenern Ordnungen gehören endlich auch die **Rundtempel**, bei denen man, von den gewöhnlichen, wo die runde Säulenhalle um eine runde Cella herumläuft (periptera), solche unterscheidet, wo das Dach bloss von einer Säulenstellung getragen wird, und also gar keine Cella (monoptera) und solche wo die Mauer zwischen die Säulen gebaut ist, diese also Halbsäulen werden (pseudoperiptera). Aus älterer griechischer Zeit werden manche runde Tempel genannt, indessen ist die Frage, ob sie mit Säulen umstellt waren, wenigstens sind Rundgebäude dorischen Styls nicht auf uns gekommen; auch die ionische Säule eignete sich wegen ihres viereckigen Kapitäls nicht dazu, die korinthische ist daher vorzugsweise dazu verwendet. Ueberhaupt scheinen sie in Italien häufiger als in Griechenland gewesen zu sein, namentlich wurde die italische Göttin Vesta meistens in runden Tempeln verehrt.

Uebrigens finden wir in der Regel nicht, dass bei der Wahl der Tempelform eine Rücksicht auf den Cha-

*) Der Riesentempel des olympischen Jupiters zu **Agrigent** ist ein dorischer Pseudoperipteros (so jedoch, dass auch auf der Rückseite eine Halle von freistehenden Säulen und nur an den beiden langen Seiten Halbsäulen sind), das Telestorium zu Eleusis gewissermassen, und entschieden der (spätere) Tempel der Minerva Archegetis zu Athen ein dorischer Prostylos.

rakter der Gottheit genommen wurde. Vitruv behauptet zwar, dass für die ernsten, kriegerischen Gottheiten, für Minerva, Mars und Hercules die dorische, für die zartesten und jungfräulichsten, wie Venus, Flora, die Nymphen die korinthische, für die in der Mitte stehenden, bei denen zu dem Milden noch etwas Ernstes hinzutritt, wie Juno, Diana, Bacchus die ionische Ordnung vorzugsweise angewendet werde. Allein diese Behauptung steht mit den Monumenten im Widerspruche, denn wir finden in der frühern Zeit die dorische Ordnung im europäischen, die ionische im asiatischen Griechenland, in der spätern Zeit die korinthische in der ganzen alten Welt vorherrschend und bei allen Göttern ohne Unterschied angewendet. Nur in den Bildwerken, welche dem Tempel an den geeigneten Stellen beigegeben wurden, herrscht die Beziehung auf die Tempelgottheit mit allem Rechte vor; hier werden Mythen, welche mit ihr zusammenhängen, Gestalten, welche ihr gewidmet, dargestellt. In den eigentlich architektonischen Theilen kam in der Regel durchaus nichts Symbolisches oder Darstellendes vor.

Eine Ausnahme dieser Regel der strengen Sonderung des eigentlich Architektonischen von dem Bildlichen finden wir in den, jedoch seltenen Fällen, wo man sich erlaubte, an die Stelle der Säulen menschliche Gestalten zu Trägern des Gebälkes zu gebrauchen. Es scheint dies niemals in allgemeinen Gebrauch gekommen zu sein, sondern stets eine bestimmte Anspielung enthalten zu haben. Vitruv erzählt von zwei solchen Fällen. Als nämlich die Bewohner der Stadt Karya in Arkadien in den Perserkriegen sich von der gemeinen Sache Griechenlands getrennt und den Barbaren Vorschub geleistet hatten, wurde diese Stadt von den Griechen zerstört, die

Männer erschlagen, die Weiber aber gefangen fortgeführt, was denn gewisse Baumeister veranlasst habe, diese in ihrer Matronentracht zum Zeichen des Sieges an Gebäuden statt der Säulen anzubringen. Ebenso hätten die Lacedämonier nach der Schlacht von Platää Gestalten in Persertracht gebraucht. Vielleicht indessen waren diese Gebäude, von denen wir sonst keine Nachricht haben, nur von vorübergehender Bestimmung. In einem Falle nur sind uns ähnliche weibliche Gestalten, jedoch von weit friedlicherer Bedeutung erhalten. Am Tempel des Erechtheus zu Athen, der überhaupt mit dem alterthümlich festgestellten Cultus attischer Localgottheiten zusammenhängend manches Ungewöhnliche hat, waren zwei Nebengebäude angebracht, von denen das kleinere der Pandrosos, einer Tochter des Cecrops, gewidmet war. An dieser zierlichen, kleinen Kapelle nun ist das, übrigens auch durch die Fortlassung des Frieses besonders leicht gehaltene Gebälk von schönen weiblichen Gestalten in feierlicher, weiter Tracht gestützt, in denen aller Vermuthung nach Kanephoren (Korbträgerinnen), Jungfrauen, welche bei gewissen Festen Weihegaben in Körben auf ihrem Haupte trugen (wie dies namentlich auch bei diesem Tempel statt fand) dargestellt sind. Männliche Figuren der Art haben sich nur in Selinus in Sicilien gefunden. Uebrigens waren zwar alle grössern Tempel mit plastischen Gestalten in völlig runder oder halbrunder Arbeit geschmückt, aber nur an solchen Stellen, welche keine architektonische Bedeutung hatten. Vorzugsweise wurde dazu das Giebelfeld benutzt, in welchem grosse Statuengruppen einen wichtigen Mythus mit dramatischer Einheit darstellten. An dorischen Gebäuden dienten dann ferner die Metopen zu kleinern Darstellungen in Reliefs,

wobei aber wieder die Rücksicht architektonischer Einheit in soweit Einfluss hatte, dass die Darstellungen auf einer Seite des Tempels in einer innern Verbindung standen, wie z. B. einzelne Gruppen Kämpfender aus derselben Schlacht, etwa aus der Amazonenschlacht u. s. f., so dass auch hier eine körperliche Trennung und geistige Verbindung stattfand, wie bei Säulen und Intercolumnien. Eine Stelle für fortlaufende Reliefs gewährte dagegen die äussere Mauer der Cella unter dem Portikus, an deren oberem Rande Festzüge oder mythische Hergänge auf einem schmalen Friese dargestellt wurden. An Gebäuden ionischen und korinthischen Styls konnte auch der Fries über dem Architrav des Portikus zu Bildwerken benutzt werden, indessen wählte man hier in der Regel nicht Gegenstände von entschiedener historischer Bedeutung, sondern mehr arabeskenartig wiederkehrende, auf Opferdienst und Cultus bezügliche Gruppen, oder einfache, pflanzenähnliche Arabesken.

Wenn die eigentlich architektonischen Glieder Verzierungen erhielten, so waren es stets solche, in welchen sich, wie in den Kanneluren des Säulenstammes, die Hauptlinien derselben wiederholten, und grade in der Wahl und Erfindung solcher Formen ist die Feinheit des griechischen Gefühls, und das Gleichmaass freier Heiterkeit und ernster Bedeutung bewundernswerth. Ich bemerkte schon, dass an den Bildwerken des Frieses häufig das Horizontale und Verticale sich wechselweise geltend macht. An geringern Gliedern dagegen ist gewöhnlich nur der einfache Charakter derselben ausgesprochen. So sind an den Rundstäben die Perlenreihen, an den Viertelstäben die ovalen Eier, an den Wellen die spitzen, biegsamen Herzblätter, an den Bändern der gradlinige,

verschlungene Mäander gleichsam einheimisch, sie schmücken diese Glieder, indem sie ihre Bedeutung nicht verkümmern und schwächen, sondern herausheben. Bei allem Reichthum behält hiedurch der Schmuck griechischer Verzierungen stets den Charakter des Einfachen, Mässigen, dem Zwecke Entsprechenden. Es liegt im Wesen der Kunst, dass sie mehr andeutet als in körperlicher Ausführung giebt, damit sie die Phantasie zu einer eignen Thätigkeit und zu lebendigem Entgegenkommen anreize, niemals durch äusserste Befriedigung abtödte und dämpfe. Diese Eigenschaft ist aber besonders der Architektur wichtig, wenigstens in ihr noch bemerkbarer als in den andern Künsten, wiewohl auch diese nicht versuchen dürfen, das letzte Wort des Räthsels auszusprechen. Grade darin aber liegt wieder die hohe Schönheit der griechischen Architektur, dass sie, soweit sie auch in der Zierde des Einzelnen ging, immer noch neue Gefühle und Gedanken, über ihre unmittelbare Erscheinung hinaus, hervorrief.

So finden wir im Kleinen wie im Grossen, im Zierlichen und reich Geschmückten wie im Strengen und Einfachen den Geist der Griechen sich gleichbleibend. Ueberall ist es die Sache selbst, welche sie im Auge haben; der baulichen Form drängen sie nichts Fremdartiges, Symbolisches, Willkürliches auf, sondern sie beleben sie nur mit ihrem künstlerischen Gefühle und lassen sie aus ihrer eigenen Wurzel sich frei entfalten. So wird erst bei ihnen das Werk der Baukunst vollendet und ein Ganzes, wie die Gestalten der Natur. Jene Verbindung des Architektonischen mit Thiergestalten oder Pflanzenformen, die wir in den indischen und ägyptischen Bauten fanden, scheint sich zwar an die Natur anzu-

schliessen, allein in der That ist sie nur eine unreine Mischung der strengen lothrechten Form mit den bunten, lebensvollen Gestalten der organischen Welt, ein wildes willkürliches Erzeugniss ungeregelter menschlicher Phantasie. Es war daher das grosse, unschätzbare Verdienst der Reinheit und Wahrhaftigkeit des griechischen Sinnes, dass er diese Gebilde ausschied und die architektonische Gestalt, wenn auch vielleicht anfangs mit herber Strenge, aber immer mit männlicher Kraft aufrichtete. Dadurch sonderte sich denn auch andrerseits die Stelle ab, wo das Bildwerk, nunmehr nicht von dem architektonischen Bedürfniss und von symbolischen Beziehungen entstellt, hervortreten durfte. So waren beide Elemente rein gehalten und entwickelten sich unverkümmert, und wenn sie sich — in dem frühern dorischen Styl — nur nebeneinander und in scheinbarer Trennung zeigten, so wurden sie nun bald auch durch das heitere Spiel der Arabesken verbunden, das grade auf dem Boden des ernst Architektonischen zur lieblichsten Anmuth erwuchs. Der ionische und der korinthische Styl mit ihrer leichten Grazie und ihrem vollern Schmucke waren daher wohl nothwendige Nebengestalten des ernsten dorischen Styls, in diesem aber müssen wir dennoch die höchste und reinste Ausbildung des architektonischen Elementes, die einfachste und ausdruckvollste Gliederung der nothwendigen Verhältnisse, den reinsten Grundtypus anerkennen.

Niemals sind die abstracten Gesetze der schönen Baukunst, Symmetrie, Harmonie, Proportion und wie man sie sonst noch bezeichnen will, mit solchem Glücke gehandhabt wie hier, aber auch niemals mit solcher Freiheit. Nachdem man in neuerer Zeit die Regelmässigkeit und Festigkeit der griechischen Architektur empfinden

gelernt hatte, meinte man (bestärkt in diesem Wahne durch die Art, wie Vitruv seine Lehren vortrug) nun auch einen festen Kanon, feste Zahlenverhältnisse und Maasse, durch welche es den Baumeistern leicht wurde, so zu verfahren, entdecken zu müssen. Mit Erstaunen fand man grade das Gegentheil; überall abweichende, mannigfach modificirte Proportionen, incommensurable Zahlen, nicht bei zwei verschiedenen Gebäuden völlig dasselbe. Das Geheimniss wurde durch diese Erfahrung noch verborgener, und wird es freilich für die Nachahmung stets bleiben. Indessen verstehen wir, worin es seinen Grund hat. Indem man eben überall nur die aus der Sache selbst hervorgehenden Bedingungen erfasste, die Grundformen nicht zu nothwendigen stempelte, sondern als solche empfand, konnte man sich ohne Bedenken der grössten künstlerischen Freiheit überlassen und die Einzelheiten ganz nach den Umständen und dem Gefühle vollenden. So verbindet sich mit der Wahrheit und Reinheit auch die Freiheit. Je mehr der Geist die Dinge selbst ergründet, sich ihnen hingiebt ohne sie durch seine Willkür zu entstellen, desto freier eröffnen sie sich ihm und desto freier kann er auch mit ihnen schalten, wo es sein gutes, angeborenes Recht ist.

Durch diese Reinheit und Wahrheit kann man denn in der That die griechische Architektur als ein Vorbild und Muster für alle Zeiten ansehen. Allein nicht minder ist auch ein entschieden nationales, ausschliesslich griechisches Element anzuerkennen, welches der Nachahmung in andern Zeiten und unter andern Völkern entgegensteht.

Ich rechne dahin zuerst die Kleinheit der Gebäude. Der Parthenon, der bedeutendste Tempel der atheniensischen Blüthezeit, hatte nur eine Höhe von 65 engl.

Fuss, nicht mehr als manche Häuser unserer Städte. Die asiatischen und besonders die sicilischen Bauten geben zwar etwas grössere Verhältnisse, die aber immer bei weitem noch nicht an die Ausdehnung ägyptischer Tempel, gothischer Kirchen oder moderner Paläste reichen. Wenn es nun auch ein Beweis des reinen und zarten architektonischen Gefühls ist, dass man nur durch die Formen und Proportionen an sich, nicht durch ihre Grösse im Verhältniss zur äussern Natur wirkt, so kann diese Wirkung doch nur dann erreicht werden, wenn auch sonst alle Verhältnisse des Lebens diesen mässigen Charakter haben, wenn der Sinn nicht an das Mächtige, Hochstrebende gewöhnt ist. Jene griechische Ansicht der göttlichen und sonst höhern Dinge, welche alles unter gleichem Maassstabe betrachtet, in allem die Verwandtschaft mit dem Menschlichen auffasst, war daher nothwendig, um sich in diese Formen mit ganzer Seele zu versenken.

Dahin gehört ferner der Mangel der Fenster, welcher der Säulenreihe und ihrem bewegten Wechsel den einfachen Hintergrund einer ungebrochenen Wand gewährt. Sobald das Bedürfniss oder der Zufall vielfache Lichtöffnungen nöthig macht, büsst der Portikus eine seiner wesentlichen Bedingungen ein, und mit ihm verlieren alle übrigen, wie wir sahen mit ihm so innig verwachsenen, Formen des griechischen Baues an ihrer Bedeutung.

Wir werden daher am Schlusse unserer Betrachtung auf den Grundgedanken des griechischen Baues zurückgeführt, auf das Tempelhaus mit der Säulenhalle. Man kann fragen, welcher glückliche Umstand die Griechen auf diese Form geführt habe. Vitruv, der Römer, der Zeitgenosse des Augustus und des schon gesunkenen

Griechenthums, der für alles gern materielle und äusserliche Gründe aufsucht, beantwortet sich diese Frage in doppelter Weise. Eines Theils diene sie, um bei plötzlichem Regen das Volk aufzunehmen, dann aber um durch die dunkeln Räume zwischen den Säulen dem Anblick des Tempels mehr Würde zu geben. Beide Gründe sind offenbar nicht sehr befriedigend, wenigstens nicht genügend ausgedrückt. Die ohnehin in Griechenland weniger häufigen Regengüsse hätten so grosser Vorsorge nicht bedurft. Der ernste Anblick eines Gotteshauses aber wäre auch auf andere Weise zu erreichen gewesen, und in höherm Grade. Zugänge, hohe Thorgebäude, Vorhöfe, wie bei den Aegyptern, terrassenförmige Anlagen wie bei den Persern, Thürme, wie bei uns, oder endlich grössere Dimensionen würden offenbar imponirender gewirkt haben, als jene einfache Säulenhalle. Man sieht, Vitruv hätte nicht bloss sagen sollen, Würde, sondern Würde nach seinen, griechisch-römischen Vorstellungen*). Jene Formen der andern Völker, wenn auch imponirender und mithin würdiger, konnten dem griechischen Sinne nicht zusagen, weil sie den Gott absondern, fernhalten von den Menschen. Die Götter Griechenlands sind aber heitere, menschliche Erscheinun-

*) Bemerkenswerth ist eine Aeusserung Cicero's, de oratore III. 46. Er stellt hier, wie auch an andern Orten, den Satz auf, dass das wahrhaft Nützliche auch zugleich schön oder angenehm sei. Ausser andern aus der Natur genommenen Beispielen braucht er dabei auch architektonische. Columnae et templa et porticus sustinent: tamen habent non plus utilitatis, quam dignitatis. Capitolii fastigium illud, et caeterarum aedium non venustas, sed necessitas ipsa fabricata est. Nam quum esset habita ratio, quemadmodum ex utraque tecti parte aqua delaberetur, utilitatem templi fastigii dignitas consecuta est: ut etiamsi in caelo statueretur, ubi imber esse non posset, nullam sine fastigio dignitatem habiturum esse videatur.

gen, die in der Mitte des Volkes hausen, auch der Tempel musste daher seine Hallen mittheilend öffnen, dass sich das lebensfrohe, schwatzende Volk darunter sammle. Die Gestalt des Cultus, welche den Tempel nur zur würdigen Stätte des Bildes nöthig machte, da alle bedeutendern religiösen Handlungen unter freiem Himmel vorgenommen wurden, trug ebenso wie die Sitte des Lebens zu dieser Form bei. Aber Religion und Lebensweise sind in ihren Grundzügen schon Ausflüsse des bildenden architektonischen Volkscharakters und grade das, was dem Volke als die würdigste Form erscheint, ist das concentrirte Abbild seiner innern Anschauung der Dinge. Die Orientalen und in anderer Weise auch wir, die nordisch-germanischen Völker, haben überall den Gegensatz zwischen dem Allgemeinen und Einzelnen scharf und schneidend im Auge. Der Staat ist uns ein Selbstständiges, getrennt von seinen Bürgern, die Moral unabhängig von der Sitte des Volkes, die Gottheit jenseits der wirklichen Welt. Wo es daher gilt unsere Grundanschauung zu verkörpern, da stellt sich uns ein abstract abgeschlossenes Ganze dar, von festen und hohen Mauern begränzt. Dem Griechen schwand dieser Gegensatz, so viel es die menschliche Natur gestattet. Der Staat ist nichts als die Gemeinschaft seiner Bürger, und diese fühlen und dulden nichts in sich, was nicht dieser Gemeinschaft angehört und zusagt. Die Sittlichkeit ist daher nichts als die Sitte des Volkes. Die Gottheit ist nicht eine vergeistigte, entfernte, sondern sie mischt sich in mehrfacher Zahl, menschlich gestaltet und menschlich empfindend unter die Menschen. Die Weltregierung selbst, wenn auch in ihrem dunkelsten Heiligthume das Schicksal einsam schlummert, ruht in der Wirklichkeit

auf diesen selbstständigen Göttergestalten. Selbst die Natur ist nicht bloss Ein Ganzes, sondern sie löst sich in viele einzelne, menschenähnliche Wesen auf. Ja endlich das gemeinsame Vaterland der Hellenen, das geliebte Land der Sitte und der Kunst, obgleich es einzig unter den Barbarenvölkern der übrigen Erde dasteht, ist für den Griechen nicht ein einiges Land oder Reich, sondern das bewegte und getheilte Gemeinwesen seiner Staaten und Städte.

Ueberall mithin zeigt sich die höhere geistige Einheit zunächst und äusserlich in einer Mehrzahl freier und selbstständiger Glieder, und diesen Grundgedanken sehen wir denn auch in den freistehenden Säulen der Halle ausgeprägt.

Aber durch die scheinbare Vereinzelung wird die innere Einheit nicht aufgelöst, sondern vielmehr kräftiger und wirksamer gemacht. Die Götter sind Genossen des olympischen Mahls, dem gleichen Schicksal unterworfen. Die belebten Geister der Natur berühren sich durch ihren proteusartigen Wechsel als innerlich verbunden, sie tauchen auf und sinken zurück. Die Einheit beruht in der Gleichheit des Vielen, und das, was die Natur in ihrem Gebiete unwillkürlich hervorbringt, bewirkt im Gebiete menschlicher That die Sitte und Erziehung. So wird der Jüngling in der Palästra in körperlicher Uebung ausgebildet, dass er selbstständig in Kraft und Schönheit heranwachse, aber zugleich in geistiger Demuth, dass er die Götter ehre und die Gesetze der Stadt über alles achte, damit seine vereinzelte Kraft nur dem Ganzen diene.

Und so sehen wir denn in der Säulenhalle des Tempels das Abbild oder das Urbild dieser Anschauung. Schön gerundet und selbstständig, in stolzer Kraft und

heiterer Anmuth, wie die hohen Götter und die wohlgezogenen Jünglinge, stehen diese Säulen, aber zugleich durch das Gesetz der Gleichheit innigst verbunden, und in jedem Gliede nur den Zweck aussprechend, dem Ganzen zu dienen, das schützende Dach zu tragen, die dunkle innere Einheit in ihrer vielgestaltigen Kraft zu vertreten.

Die griechische Architektur ist die höchste und reinste Gestalt dieser Kunst, frei von allen symbolischen Beziehungen und von äusserlichen Reminiscenzen, besonders aber auch frei von der Befangenheit des Sinnes, der sich nicht über das sinnliche Leben zu reinern Elementen zu erheben vermag. Aber in dieser Reinheit ist sie wieder belebt und individuell, der griechischen Nationalität entsprechend, und zugleich bei allem Vorherrschen des bloss Baulichen und Zweckmässigen wieder symbolisch, doch im höhern Sinne des Wortes, ein unbewusstes und unwillkürliches Abbild der tiefsten Anschauung des Volkes.

Diese allgemeinen Andeutungen der Form und des Geistes der griechischen Architektur mögen für jetzt genügen; Einzelnes über den Entwickelungsgang dieser Kunst wird unten in der chronologisch geordneten Geschichte seine Stelle finden. Näher auf Details und Maassverhältnisse einzugehen, bleibt billig den Werken und Vorträgen, welche die Bildung des Architekten bezwecken, überlassen. Andere Gattungen der Gebäude aufzuzählen, liegt ebenfalls ausser unserer Aufgabe. Einige derselben, die Theater und Odeen, die Gymnasien und Kampfplätze sind zwar allerdings interessant und wichtig, aber nicht durch die Bedeutsamkeit ihrer architektonischen

Formen, sondern durch ihre praktische Beziehung auf die Schauspielkunst und auf das öffentliche Leben der Griechen überhaupt. Ihre nähere Betrachtung muss daher der Alterthumswissenschaft überlassen bleiben. Im Allgemeinen waren die Griechen auch bei den Anstalten für diese öffentlichen und edeln Zwecke mässig; sie suchten mehr eine denselben angemessene natürliche Localität zu benutzen, als sie durch weitläuftige Bauanlagen zu ersetzen*). Ihre Theater namentlich, in denen die Scene immer mit einer, die Zwecke der Darstellung leicht versinnlichenden Architektur versehen war, schlossen sich mit ihren aufsteigenden Sitzreihen stets an die Anhöhe des Berges an, und hatten durch ihre ausgewählt schöne Stelle immer den natürlichen Hintergrund der Landschaft. Die einfachste Anlage wurde auch hier durch sinnige Benutzung des Raumes die schönste. Eine hieher gehörige Frage, die nämlich über die Anwendung der Farbe an griechischen Gebäuden, bleibt, da sie mit der über die Färbung der plastischen Werke innigst zusammenhängt, besser einer geeigneten Stelle weiter unten vorbehalten.

*) Bei der Betrachtung der römischen Bauten für ähnliche Zwecke wird dies durch die Vergleichung mit den griechischen Anlagen noch näher berührt werden. Als die neueste Arbeit ist zu erwähnen: J. H. Strack, über das altgriechische Theater-Gebäude. Potsdam 1843.

Drittes Kapitel.

Die Plastik.

Die Baukunst zeigte sich uns in naher Beziehung mit den allgemeinen Ansichten der Griechen von Welt und Staat; die andern Künste, die unmittelbar den Menschen darstellen, stehen in einem ähnlichen Verhältnisse zur Moral, zur Anwendung jener allgemeinen Anschauungen auf die Verhältnisse der Einzelnen. Die Griechen waren eigentlich die ersten, bei denen sich eine Sittlichkeit im höhern Sinne des Wortes ausbildete, weil sie die ersten waren, welche die Freiheit erkannten. Jene andern Völker besassen religiöse Gebräuche und Vorschriften, aber keine freie Moral. Daher fühlen wir uns auch, wenn wir die Jahrhunderte der Geschichte durchwandern, bei den Griechen zum ersten Male auf verwandtem Boden. Allein diese Verwandtschaft ist in gewissem Grade täuschend; denn während wir uns in vielen Beziehungen ganz einheimisch fühlen, stossen wir dann wieder auf einzelne Züge, die uns fremd und unver-

ständlich sind; wo wir strenge verdammen, sind die Griechen oft unbeschreiblich nachsichtig und lax, dann aber fordern sie Leistungen, die wir für das Werk seltener, fast übermenschlicher Tugend halten, als etwas Gewöhnliches. Dies ist überall der Fall, wo es Aufopferung für das Vaterland, Unterordnung des persönlichen Interesses unter das der Gemeinde gilt. Dagegen in allen Beziehungen der allgemeinen Menschenliebe, der Nachsicht und Duldung, in manchem, was mit persönlicher Ehrbarkeit zusammenhängt, gestatten sie Handlungen, die wir für äusserst strafwürdig halten.

Schon oben haben wir den Grund dieser Erscheinung berührt; er liegt in der Art, wie sie die Freiheit des Menschen und die Schranken derselben auffassten. Die höchste moralische Freiheit war gegeben, aber nicht dem Einzelnen für sich, sondern für das Ganze; seine moralische Veredlung war nicht der Zweck, sondern das Mittel für die Gestaltung und das Leben des Volkes. Dies war die schöne und edle Schranke gegen die Willkür, aber freilich auch ein hohes und schwer zu erreichendes Ziel. Der Einzelne sollte in freier und mannhafter Gesinnung geübt werden, um für das Ganze zu wirken und in demselben sein eigenes Werk zu lieben, es mehr zu lieben als sich selbst; Freiheit und Selbstgefühl der Einzelnen waren als Triebfedern des Ganzen in Bewegung gesetzt, sollten aber in dieser Bewegung an rechter Stelle angehalten werden. Das Bewusstsein des Schwierigen dieser Aufgabe erzeugte in den Gemüthern eine Scheu vor Allem, was die Bande, welche den Einzelnen an den Staat fesselten, locker machen konnte; deshalb die sorgfältige Erziehung um den Jüngling zur Liebe des Vaterlandes und zur Ehrfurcht vor dem Gesetze

zu gewöhnen, deshalb das Streben nach festen Gesetzgebungen, und die Strenge gegen den, der die Regel der Stadt überschritt. Daher entsteht auch das Vorherrschen des männlichen Elements, denn das weibliche Gemüth ist von Natur geneigt, das Wohl geliebter Personen dem allgemeinen Wohle vorzuziehen und aus milder Nebenrücksicht die allgemeine Regel zu brechen. In der heroischen Zeit finden wir die Hausfrauen noch in grösserer Freiheit, später bei voller Ausbildung Griechenlands leben sie fast in orientalischer Abgeschlossenheit. Deshalb fehlte denn auch den Griechen ein eigentliches Familienleben; öffentlich wurde der Jüngling erzogen und öffentlich lebte und wirkte der Mann. Daher die Nachsicht gegen alle Versündigungen, die mehr die Familie oder die persönliche Moral als das Volksleben trafen. Daher endlich jener oft wiederholte Zuruf, dass das Maass, die Mässigung das Höchste sei.

Auf christlichem Boden ist das alles ganz anders; wir brauchen die volle Freiheit des Gemüthes nicht zu scheuen, weil uns die äussere Ordnung des Volkslebens nicht das letzte Ziel ist, weil wir vielmehr eine höhere geistige Ordnung kennen, zu der wir uns durch die Entfaltung des tiefsten Herzens, durch Glauben, durch Besserung und durch Liebe ausbilden. Auch uns bedrohen die rohen Ausbrüche der Willkür nicht weniger, wie jene, aber wir wissen, dass nicht das äussere Gesetz, sondern nur die innere Bekehrung durch Demuth und Liebe das letzte und wahrhaft wirkende Heilmittel ist. Jene Mässigung der Griechen, welche von dem Aeussersten zurückhalten sollte, ist durch etwas Höheres ersetzt; sie heilte den innern Schaden nicht, sondern verhütete nur oder verbarg seine gefährlichen Folgen.

Allein so mangelhaft diese Lebensansicht war, so gewährte sie doch in allem, was das äussere Leben angeht, auch in moralischer Beziehung, wichtige Vorzüge. Während bei uns der Zufälligkeit des Einzelnen vielfach freies Spiel gelassen werden muss, und das Mittel zur Verbindung der äussern Ordnung mit den höhern geistigen Zwecken schwer zu finden ist; während unser Streben geistiger wird und deshalb manches Irdische vernachlässigt; war dem Griechen die äussere Wohlfahrt auch zugleich Ziel und Aufgabe der innern Freiheit; beide standen daher im Einklange, der Kampf der inneren Wünsche und der äussern Erfordernisse störte seltener und schwächer die schöne Heiterkeit und Regelmässigkeit des Lebens. Das Leben wurde ein reineres Vorbild der Kunst.

Ein zweiter, grosser Vorzug der Griechen, der mit jener Beschränkung zusammenhängt, ist die Natürlichkeit ihrer Sitte. Bei allen andern Völkern, bei den Orientalen und bei uns, den Christen, ist die Moral hauptsächlich aus der Religion hergeleitet. Die Griechen nahmen die religiösen Traditionen ganz ohne moralische Anwendung; ihre sittlichen Ansichten bildeten sich frei aus dem natürlichen Gefühl und wirkten vielmehr, wie schon erwähnt, auf die Götter zurück, indem sie den überlieferten asiatischen Mythen einen sittlichen Charakter unterlegten. Durch diese freie Entwickelung ihres Gefühls erhielten sie eine moralische Würde, die uns Bewunderung abnöthigt. Jene Zerstörung der sittlichen Kraft, welche bei uns so oft vorkommt, indem man nicht ganz aus eigenem Antriebe, sondern nach Vorsätzen, mit getheilter Seele handelt, war ihnen unbekannt. Ihr sittliches Handeln trägt dadurch, selbst da, wo es unserer

Denkungsweise nicht entspricht, den Charakter der Wahrheit und Freiheit, und eines edeln, wünschenswerthen Stolzes.

Die moralische Aufgabe war, alle Kräfte des Menschen aufs Vollkommenste und zu einem harmonischen Ganzen auszubilden. Jeder wurde daher nicht nach einem allgemeinen Sittengesetz gemessen, welches nur gewisse Seiten an ihm beleuchtete, sondern in seinem ganzen Wesen gewürdigt. Man fragte nicht, ob er in diesem oder jenem gut und geziemend, sondern ob er ein Guter und Schöner sei. Es ist einleuchtend, wie hiedurch die Thatkraft gesteigert wurde, wie sehr viel seltener, als bei uns, die bloss Leidenden, Gleichgültigen sein mussten, wie aber auch die Feinheit und Schärfe des moralischen Urtheils geübt wurde. Denn da es kein ausgesprochenes moralisches Gebot gab, auf welches man sich beziehen konnte, ohne selbst zu entscheiden, so beruhete Lob und Tadel nur auf dem eigenen, lebendigen Gefühl der Bessern, welches sich dadurch gewöhnte, das Gute und Anständige wie das Unwürdige schon in seiner äussern Gestalt zu erkennen, jenes mit Wohlgefallen anzublicken, von diesem sich missbilligend abzuwenden. Sie betrachteten daher das Gute wie das Schöne, ihre Sittenlehre wurde eine Schönheitslehre.

Dadurch erhielt denn die Kunst eine eigenthümliche Stellung; sie wirkte als Beispiel des Schönen auch moralisch veredelnd oder verschlechternd auf das Gemüth, ein unschönes Werk konnte ein Attentat auf die öffentliche Sittlichkeit werden, nicht etwa, wie bei uns, durch seinen Inhalt, sondern durch die Form. Es drohte, da auf der freien Zustimmung und dem sittlichen Gefühl der Staat beruhete, dem Bestehen desselben Gefahr. Nicht

bloss das Hässliche, sondern auch das Alltägliche und Gemeine, das Zufällige und Unbedeutende, wenn es durch künstlerische Behandlung eine gewisse Weihe erhielt, war dem griechischen Gefühle verhasst, da es dem Streben ein niedriges Ziel gesetzt hätte. Daher verboten in manchen griechischen Staaten die Gesetze die Nachbildung andrer als schöner Menschen; daher verlangten die Philosophen, dass die Musiker unter Leitung der Staatsobern ständen, damit keiner neue Tonweisen erfinde. Man sieht, dass hiedurch die Kunst einen ernsten Charakter erhalten musste. Das Wort unseres deutschen Dichters „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst," hat wohl einen richtigen und anzuerkennenden Sinn, denn die Kunst ist frei von jenem trüben Ernst gemeiner Wirklichkeit. Wollte man es aber so verstehen, dass der Kunst jede ernste Beziehung auf das Leben abgesprochen würde, so passte es wenigstens auf die Griechen nicht, ja es würde schon in Beziehung auf uns etwas Schielendes und Unwürdiges haben. Etwas Unwürdiges, denn in der Kunst ist auch bei uns ein religiöses und sittliches Element, und daher ein würdigerer Ernst, als in den gemeinen Interessen des Lebens; etwas Schielendes, denn die Kunst wirkt immer auf die Gesinnung zurück und greift daher in den Ernst des Lebens ein. Bei den Griechen schwindet dieser Gegensatz noch mehr. Das Leben ist selbst ein heiteres Bestreben nach Schönheit, nach einer Wohlordnung des Staates, nach eigner Schönheit des Körpers und der Seele, die Kunst ist nur eine reinere, strengere Auffassung dieses Lebens.

Aus diesem regern Schönheitsgefühle, aus dieser Scheu vor dem Vereinzelten und Zufälligen folgte denn, dass auch die nachbildenden Künste sich weniger als bei

uns zum Porträtartigen hinneigen konnten. Hätten auch nicht, wie es wirklich geschah, Gesetze eingegriffen, hätten auch nicht die Philosophen gelehrt, dass man die Menschen schöner machen müsse als sie seien, so würde schon das Gefühl davon zurückgehalten haben. Denn man war gewohnt, nur die regelmässige Ausbildung der natürlichen Anlagen zu schätzen, man hatte kein Auge für das Ungewöhnliche, Sonderbare, Phantastische. Anfangs waren Porträtbilder unerhört, oder doch nur als Belohnung mehrmaliger Siege in den Kampfspielen gestattet; später, als sie häufiger wurden, beobachtete man an ihnen eine weise Milderung des Ungewöhnlichen und Zufälligen.

Mit diesem Sinne für das Allgemeine und Regelmässige verbindet sich aber bei den Griechen der Sinn für das I n d i v i d u e l l e im besten Sinne des Wortes. Regelmässig sind auch die Gestalten der Aegypter, sie gleichen sich alle. Das Wesen der Menschen aber bringt es mit sich, dass sie sich nicht gleichen, sondern nach Alter, Geschlecht und endlich nach persönlicher Sinnesweise sich unterscheiden, und die griechische Kunst wusste diese Verschiedenheiten mit aller Lebensfülle aufzufassen. Allein jene Scheu vor dem völlig Vereinzelten, Zufälligen in der menschlichen Natur wirkte auch hier ein; wie sie eigentliche Porträtbilder im vollsten Sinne des Wortes vermieden, so gingen sie auch bei der Darstellung ihrer G ö t t e r nicht bis ins völlig Porträtartige über. Hier war eine würdige Aufgabe ihres Kunstsinnes; da die Würde des Gottes ohnehin ein höheres, reineres, von den Spuren natürlicher Schwächen nicht beflecktes Wesen voraussetzte, so konnte hier der Charakter völlig individualisirt, lebendig und handelnd

ausgebildet werden, ohne dass man auf menschliche Singularität und Unregelmässigkeit einzugehen brauchte. Ihre Götter wurden dadurch Vorbilder der Gestaltung verschiedener Alterstufen, Geschlechter, Sinnesweisen, in welchen die unzähligen Abweichungen der Menschen gleichsam auf einige Gattungen zurückgeführt werden.

Zwar waren diese Götter in gewissem Sinne sehr schlechte moralische Vorbilder. Manche Sagen, welche ursprünglich nur das Walten und die Macht der Naturkräfte in mythischer Einkleidung darstellten, enthielten jetzt, da die Götter wie menschliche Gestalten angesehen wurden, Handlungen, welche auch nach griechischen Begriffen entschieden unsittlich waren. Allein der griechische Sinn nahm daran keinen Anstoss; mit der grössesten Unbefangenheit erzählte man diese Thaten nach wie vor, ohne sie einer moralischen Kritik zu unterwerfen oder davon Anwendung auf die Menschen zu machen. Diese Unbefangenheit, die dem christlichen Sinne, der sich die Gottheit als den Urquell aller sittlichen Vollkommenheiten denkt, so schwer begreiflich ist, findet sich in Homers Dichtungen noch im vollsten Maasse. Seine Götter sind zwar an äusserer Grösse und Macht überirdisch, sonst aber fast nur in ihren Schwächen und Leidenschaften menschlich.

Hass und Rachsucht sind bei ihnen ohne Maass, sie weinen, wenn ihr Zorn nicht Befriedigung erlangt. Schmeicheleien und Verführungen finden bei ihnen Eingang; selbst der Vater Zeus wird getäuscht als Hera sich ihm mit dem Gürtel der Aphrodite nahet. Aphrodite ist weichlich und fast feige, Ares grausam, Hera unerbittlich stolz. Die Menschen, obgleich die Naivetät des Dichters auch sie durchweg als leidenschaftlich und

gewaltsam schildert, haben Mitleid, selbst die Rosse des Achilles weinen über Patroklos Tod; die Götter sind ohne Erbarmen. Auch sie selbst verschmähen Lügen und Täuschungen nicht; Zeus sendet dem Agamemnon einen siegverheissenden Traum, der ihn zum ungünstigen Kampfe verleiten soll; Athene unter der Gestalt des Deiphobos reizt Hektor zum Angriff auf Achilles, sie verspricht ihm zur Seite zu stehen, und liefert ihn so dem Tode. Wenn seine Helden sich grausam zeigen, fügt der Dichter wohl ein Wort hinzu, durch welches er seine Missbilligung andeutet, wie bei den Menschenopfern, die Achill bei der Leichenfeier des Patroklos darbringt, „denn schreckliche Thaten ersann er.“ Die ungerechten Handlungen der Götter werden stillschweigend hingenommen. Hektor, als er jene Täuschung der Pallas erräth, spricht nur die Klage über das ihm bevorstehende Schicksal aus. Die Menschen zeigen sich im Ganzen edel; die Ilias und Odyssee sind reich an Beispielen der zartesten Freundschaft, der reinsten ehelichen Liebe, der Grossmuth, der Gastlichkeit. Die Götter scheinen das Vorrecht rücksichtsloser Laune und Willkür zu haben. Gewiss will sie der Dichter nicht lästern oder verkleinern, sie sind ihm vielmehr zu gross, zu wunderbar, als dass die Menschen mit ihnen in Vergleich gestellt werden könnten. Was sie sich auch in ihrer Uebermacht erlauben mögen, für den Menschen erscheinen sie nur als die würdigen Leiter und Vorsteher der Weltordnung. Aber auch in dieser Beziehung der Götter auf die Menschen erkennt man bei Homer erst den Beginn einer sittlichen Ansicht; denn die Götter erwählen ihre Begünstigten meist nur aus Willkür oder Leidenschaft. Zeus rühmt Hektor nach seinem Tode, nicht weil er tugendhaft

oder auch nur tapfer war, sondern weil er es ihm nicht an Opfern mangeln lassen. Aber obgleich die Götter so sprechen, fällt doch ihre Gunst meistens nur auf die Würdigen, wenigstens tritt sie bei diesen im Gedichte deutlicher hervor. Man darf dies als eine leise Inconsequenz betrachten; das sittliche Ideal, das dem Dichter vorschwebt, ist noch nicht ganz durchbildet. Auch erscheint alles dieses nur in der Ilias so stark; in der Odyssee ist diese Durchbildung schon weiter vorgeschritten, die moralische Weltansicht schon bestimmter geworden. Zeus rügt es hier, dass die Menschen ihre Leiden den Göttern zur Last legten, während sie selbst sie verschuldet hätten. Bei dem Menschen tritt also schon deutlicher der Gedanke an Selbstbestimmung ein, aber die Götter sind auch hier noch durchweg nicht die Vorbilder des Guten; für menschliche Sitte giebt nur das eigene Gesetz der Menschen den Maassstab. Dessen ungeachtet können wir in einer tiefern Beziehung schon hier die Götter als ein Ideal der griechischen Sittlichkeit betrachten; sie sind abgerundete, in sich beruhende individuelle Gestalten; sie geben ein Bild jener Freiheit und Harmonie, auf welcher die Sittlichkeit des Griechen beruhete.

In diesem Sinne fasste sie denn auch die spätere Zeit mehr mit Bewusstsein auf. Jene Mythen gehören jetzt einer dunkeln Vorwelt an, sie werden mit Ehrfurcht und ohne moralische Nebenbeziehung aufgenommen, oder es wird nur das Gute herausgedeutet. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass die Mysterien eine Aufklärung darüber gaben, wie die Mythen zu deuten und jene anscheinenden Versündigungen der Götter zu erklären seien. Am reinsten ist diese Auffassung bei **Pindar**, der es

nur geziemend findet, „Rühmliches von den Göttern zu verkünden, selbst gegen der Vorzeit Bericht“; auch bei Aeschylus und Sophokles ist diese reinere Ansicht durchgeführt. Zwar sind hier oft die Götter oder doch ihre zweideutigen Orakel die Anstifter des Uebels, aber dies gehört dem Dunkel des Schicksals an, dem auch die Götter selbst unterworfen sind. Bei weitem mehr wird es herausgehoben, dass sie den Frevel nimmer dulden, dass sie den ihrer Sorge nicht würdigen, der das „unverletzbare Recht zertrat.“ Ueberall dringt der Glaube durch, dass „das Gute siege,“ wie in jenem Chor im Agamemnon des Aeschylus. Zeus hat es vollbracht, er wird es enden, er welcher, wie es dort so schön heisst, alles Denkens Frieden ist. Die Eumeniden, die alten Götter der finstern, rücksichtslosen Strenge klagen zwar die neuen Götter an, Macht zu üben über alles Recht; aber der Gott des Lichts, Apoll, vertreibt sie, in der That des Menschen das Sühnende auffindend. Die neuen Götter sind also die Vertreter eines höhern mildern Rechts. Bei Euripides finden wir zwar, dass die Thaten der Götter vom moralischen Standpunkte getadelt werden oder dass Frevler sich durch ihr Beispiel zu rechtfertigen suchen, beides indessen ist gewöhnlich nur als ein Ausbruch der Leidenschaft oder der Verderbniss anzusehen, wie auch wohl unsere Dichter den Leidenden einen Vorwurf gegen die Gottheit ausstossen lassen. Zuweilen ist es freilich schon eine Aeusserung der philosophischen Weltansicht, welche an dem hergebrachten Götterglauben rüttelt. So wenn der Dichter auch den frommen Jon sprechen lässt (V. 444)

Die Sterblichen zu schmähn,
Ist nicht gerecht mehr, wenn wir ja die Götter nur
Nachahmen; unsre Lehrer sind anklagenswerth.

Indessen wird denn doch die Stellung der Götter als Erhalter des Guten nicht verkannt:

Wird doch unter Sterblichen,
Wer böser Art ist, von den Himmlischen gestraft;
Ihr gabt Gesetz' uns, wie geziemt es also euch,
Selbst auch, gesetzlos, unsre Schuld zu theilen?

Noch weniger zeigt sich ein ungläubiger Zweifel bei Aristophanes, so keck er mit den Göttern verfährt; er spottet mehr der Zweifler. Erst in der römischen Kaiserzeit kommt ein Spötter, wie Lucian, auf, der diese Götter wegen ihrer Uebelthaten mit Ironie behandelt.

Man hat wohl vom christlichen Standpunkte aus, diese ruchlose Mythologie als ein Machwerk der Sünde behandelt, das von den Menschen erfunden sei, um ihre Laster zu entschuldigen. Offenbar mit grösstem Unrecht. Man kann es vielmehr umgekehrt als einen Beweis der Pietät betrachten, dass der fromme Sinn von der Ehrfurcht für die Götter so sehr durchdrungen war, dass er an diesen Mythen keinen Anstoss nahm, wie auch der fromme Christ an Gottes Gerechtigkeit nicht zweifelt, wenn er sie auch nicht zu erkennen vermag. Gewiss ist es ein Beweis der Reinheit und Festigkeit des sittlichen Gefühls, wenn es auch ohne Gebot und ohne heiliges Beispiel sich so schön ausbildet. Dennoch darf nicht verkannt werden, dass die Sinnlichkeit der Religion, und selbst die Unabhängigkeit der Moral von ihr, obgleich die eigenthümliche Schönheit des griechischen Sinnes daraus hervorging, ein tiefer Mangel war, der auch für die Sittlichkeit selbst später die verderblichsten Folgen hatte und den schnellen Verfall des griechischen Volkes herbeiführte. Davon haben wir indessen an dieser Stelle noch nicht zu reden, da wir noch des Aufschwungs uns erfreuen wollen.

Noch entschiedener wie die Dichter fassen die Bildner die Götter nur in diesem edlern Sinne auf; die Consequenz auf eine moralische Deutung der Mythen liegt ihnen noch ferner. Für sie gilt nur das Gegenwärtige, die Beziehung der Götter auf die Menschen; das Vergangene, die wandelbare, vieldeutige alte Mythe bleibt neben der festen Gestalt des Bildes nur wie ein dämmernder phantastischer Hintergrund. Wenn Homer und Hesiod die Götter zu bilden begonnen hatten, so setzten die plastischen Künstler dies Werk fort. Unter ihrem Meissel wurden denn die Götter eine Reihe von Idealgestalten, Vorbilder göttlich menschlicher Hoheit, vollendete Erscheinungen der verschiedensten Charaktere, so weit wenigstens der Grieche diese Verschiedenheit beachtete. Denn jene unendliche Reihe von Abstufungen der Charaktere, welche bei nns durch die Anregung und Begünstigung der persönlichsten Gefühle entsteht, war der griechischen Welt noch fremd, für sie kam es nur auf die regelmässigen und natürlichen Gegensätze an. Die ursprünglichste Verschiedenheit des Charakters ist nun die des männlichen und weiblichen. Auf einer Stufe sittlicher Weltansicht, welche die geistige Freiheit nicht anerkennt, muss sie als bleibender und einziger Gegensatz erscheinen, wie wir dies wirklich in der ägyptischen Kunst fanden. Bei einem feinern Blicke für die Mannigfaltigkeit der menschlichen Natur zeigen sich aber manche Verbindungsglieder und Abstufungen. Schon die Lebensalter bilden einen Uebergang; im Jüngling und in der Jungfrau haben beide Geschlechter noch manches Gemeinsame, nur auf der Höhe des Lebens ist ihre ganze Verschiedenheit fühlbar, im Alter nähern sie sich wieder. Noch feinere Uebergänge finden sich aber durch die man-

nigfaltige sittliche Anlage, es giebt Männer, in denen gewisse mehr weibliche Charakterzüge vorkommen, Frauen, die ein männliches Element haben, und diese feinen Eigenthümlichkeiten werden dann durch das Alter näher modificirt. Ueberblicken wir von diesem Standpunkte aus das Pantheon der griechischen Göttergestalten, so zeigt sich, dass alle Altersstufen beider Geschlechter, so weit sie noch einer höhern Schönheit fähig, darin repräsentirt werden, und auf jeder sich ein ihr entsprechender Charakterzug ausgebildet hat. Das höchste Vorbild reifer männlicher Würde ist Zeus, der Herrscher, mit der Ruhe und Milde, welche Macht und Weisheit verleihen. Seine Brüder, die Herrscher der untern Reiche, schliessen sich an ihn an, und gleichen ihm daher in ihrer Körperbildung, ohne seine Schönheit zu erreichen. Asklepios und allenfalls Hephaestos bezeichnen eine tiefere Stufe mehr sinnlich praktischer Wirksamkeit, ohne doch den göttlichen Charakter der Zeusähnlichkeit ganz verloren zu haben. Den Uebergang zu den jüngern Gestalten macht Herakles, der kräftige Dulder mit dem stierähnlichen Nacken, dem breiten Vorhaupt, und harten, durch Arbeit gestählten Muskeln. Aehnlich aber weniger derb, mit dem Ausdrucke göttlicher Geburt ist der kampflustige Ares. An ihn schliesst Hermes sich an, der geflügelte Bote des Zeus, in leichter, jugendlicher Form. In manchen Darstellungen nähert er sich schon dem Apoll, in welchem das Edelste und Geistigste jugendlich männlicher Schönheit gedacht ist. Jugendlich ebenso, aber nicht mit diesem kühnen, geistigen Fluge, sondern ruhig, geniessend, mit einem leisen Zuge von Sehnsucht, ins Weichliche oder ins Weibliche übergehend, beschliesst Bacchos den Kreis männlicher Göttergestal-

ten, während im Eros auch die Züge des schlanken, zum Jünglinge heranwachsenden Knaben, oder des heitern Kindes ihr göttliches Vorbild haben. Unter den Göttinnen ist Aphrodite die holde Erscheinung jungfräulichen Liebreizes, bald mehr lockend, bald strenger aufgefasst, aber immer völlig weiblich. Hera zeigt die königliche Würde der Herrscherin, in reinem Selbstgefühl, mütterlich, aber in strengerem Ernste, während Demeter weniger erhaben, irdischer, aber auch mehr bewegt von der schönen Schwäche der Mutterliebe erscheint. Pallas endlich und Artemis bilden auf der weiblichen Seite den Uebergang zum männlichen Charakter, indem sie edle Selbstständigkeit und Thatenlust mit jungfräulicher Schönheit nnd Strenge verbinden.

Ich darf diese Gestalten als bekannt voraussetzen; mehr oder weniger gelungene Nachbildungen sind allgemein verbreitet, und das Verständniss ihrer Formen ist seit Winkelmanns unvergleichlichen begeisterten Schilderungen durch die trefflichen und genauen Beschreibungen späterer Schriftsteller aufgeschlossen. Es genügt daher diese kurze Aufzählung, um sie dem Gedächtnisse zurückzurufen und auf die eigenthümliche Zusammensetzung dieses Kreises aufmerksam zu machen. Wollten wir ihn als eine absichtlich erzeugte und erschöpfende Darstellung aller menschlichen Charaktere ansehen und nach den Begriffen unserer Zeit prüfen, so würden wir ihn eher karg ausgestattet finden und manches vermissen, während andrerseits einige dieser Gestalten, namentlich die, in welchen sich die eigenthümlichen Züge beider Geschlechter mischen, wie im Bacchos oder in der Pallas, entbehrlich scheinen möchten. Wenn wir dagegen vertrauter mit dem griechischen Geiste gewor-

den sind und den Standpunkt gefunden haben, aus welchem diese Göttergestalten betrachtet werden müssen, so finden wir in der That in ihnen alles Menschliche, was einer göttlichen Natur nicht unwürdig ist, dargestellt; freilich und selbst glücklicher Weise nicht in abstract allgemeinen Personificationen, sondern in bestimmten, durch die historische Entwickelung der griechischen Sage individuell ausgebildeten Figuren. Der Unterschied unsrer modernen Auffassungsweise von der antiken, auf den es hiebei ankommt, ist, glaube ich, darin zu suchen, dass wir Neuern die individuellen Charakterzüge überall zunächst als Erzeugnisse oder Eigenschaften der unkörperlichen, und daher auch geschlechtlosen Seele ansehen, und erst zusätzlich und gleichsam durch eine Concession den Einfluss und die nothwendige Verschiedenheit beider Geschlechter berücksichtigen. Dem antiken Sinne lag solche Trennung fern; auch die geistigen Eigenthümlichkeiten galten ihm nur als Ausflüsse und Modificationen des natürlichen Unterschiedes der Geschlechter. Eine solche Beobachtungsweise giebt schon in moralischer Beziehung einen Vortheil, indem sie die Unterschiede vereinfacht, jede weichliche Berücksichtigung launenhafter Verzerrungen ausschliesst, und Alles von dem Willkürlichen und Zufälligen auf das Naturgemässe und Nothwendige zurückführt. Noch viel grösser aber ist der Vorzug, den sie der bildenden Phantasie gewährt; denn diese hat darin ein Mittel den geistigen Ausdruck mannigfaltiger Charaktere durch die Beziehung auf die Formen der Geschlechter mit höchster Klarheit und Sicherheit darzustellen.

Betrachten wir die Gestalten jenes Kreises unter diesem Gesichtspunkte, so finden wir zunächst solche, in welchen die Züge, die dem einen beider Geschlechter

vorzugsweise eignen, rein und ungemischt ausgeprägt sind. Hier mögen wir denn wohl anerkennen, dass für unser modernes Gefühl beide Geschlechter nicht völlig gleich begünstigt sind, dass die weibliche Seite des olympischen Kreises weniger vollkommen ist, ja dass vielleicht eben die liebenswürdigsten und eigenthümlichsten Züge des weiblichen Charakters fehlen. Denn wenn auch in der Aphrodite der Liebreiz jugendlicher Anmuth, in der Hera das Selbstbewusstsein hoher weiblicher Würde, in Demeter endlich sogar ein unverkennbarer Zug mütterlicher Liebe, wiewohl nicht mit aller Wärme dieses Gefühls, ausgedrückt ist, so fehlt uns immer die Gestalt der eigenthümlich weiblichen Zartheit und Demuth. Wir verstehen aber diesen Mangel, wenn wir uns daran erinnern, dass dieser Zug sich mit den Begriffen göttlicher Hoheit und Selbstgenügsamkeit nicht vertrug, und dass überhaupt in der griechischen Sinnesweise dem männlichen Element eine vorherrschende Stellung eingeräumt war. In der That bietet uns dagegen die männliche Seite dieses Götterkreises die höchsten und durchaus unübertroffenen Idealgestalten ruhiger, besonnener Macht und Herrscherwürde, jugendlicher Vollkraft und Begeisterung, männlicher Ausdauer und Stärke dar. Besonders bezeichnend für die Weise, wie die griechische Phantasie in ihrer unbewussten Körperdichtung verfuhr, sind jene Gestalten, in welchen sich die Eigenthümlichkeiten beider Geschlechter vermischen. Weiche, trunkene Sinnlichkeit würde eines rein männlich gehaltenen Charakters ebensosehr als einer weiblichen Göttergestalt unwürdig sein. Jene Trunkenheit aber als die Begeisterung eines Jünglings, jene Weichheit als ein Zug weiblicher Empfänglichkeit aufgefasst, verletzen unser Gefühl

nicht mehr, und beides, in der Gestalt des Bacchos verbunden, wird ein göttliches Vorbild für die Poesie des Genusses. Die müssig sinnende Weisheit oder der erfinderisch arbeitsame Fleiss in männlicher Gestalt würde ein trockenes Bild bürgerlicher Ehrbarkeit geben. Die Waidlust hat nicht den edeln Ernst des Krieges, ein Gott der Jagd würde roh und wild erscheinen. Denken wir uns aber die eine und die andere Eigenschaft an einer jungfräulichen Gestalt, so entsteht ein neues, lebensvolleres Gebilde von eigenthümlichem Reize. Und ebenso wichtig ist eine solche Verbindung für den Charakter einer stolzen Jungfräulichkeit, wie ihn Pallas und Artemis tragen. Des Weibes Bestimmung ist Gattin und Mutter zu sein; eine beharrlich abweisende Jungfräulichkeit würde daher etwas seltsam Herbes und zwecklos Eiteles haben. Allein verbunden mit jenen männlichen Eigenschaften erzeugten sich daraus die herrlichsten Gestalten, in denen sich weibliche Reinheit mit heroischer Grösse in solcher Verklärung paart, dass wir selbst in dem Gebiete der Weiblichkeit, wenn sie auch übrigens, wie gesagt, bei den Griechen mehr zurücktritt, ihnen einen eigenthümlichen Vorzug zugestehen müssen. Durch diese, im Verhältniss zu der natürlichen Scheidung der Geschlechter unnatürlichen oder übernatürlichen Wesen wird denn der Kreis völlig in sich gerundet; es wird verhindert, dass männliche und weibliche Charaktere in schroffem Gegensatze einander gegenüberstehen, und es zeigt sich das Bild der gemeinsamen geistigen Natur des Menschen deutlicher und unmittelbarer. Ohne den Vorzug des Naturgemässen und Einfachen aufzugeben, gewinnen wir Erscheinungen, in welchen die Freiheit über die Naturbestimmung triumphirt, und in welchen die mannigfaltig-

sten Charaktere ihre Vorbilder und Schutzgottheiten finden. Das eben ist das Schöne dieser griechischen Götterdichtung, dass die ganze menschliche Natur darin entwickelt ist, dass selbst die Seiten, die eine strengere Ansicht nur als Schwächen tadelnd wahrnimmt, darin in Formen und Verbindungen vorkommen, welche ihre wirksame Bedeutung ins Licht setzen. Nur das völlig Verneinende, das Böse im eigentlichen Sinne des Wortes blieb von dem heitern Olymp ausgeschlossen. *)

In Verbindung mit diesem höchten Kreise der Götter standen mannigfaltige Gruppen untergeordneter Gestalten. Zunächst die Heroen, in denen sich nur die göttlichen Züge mit weniger bedeutenden mischten, und die daher auch weniger ausgeprägt und weniger ausgezeichnet von dem Gewöhnlichen sind. Dann aber die untern Götter und die Trabanten der Olympier, welche in einem nähern Zusammenhange untereinander stehen, und einen zweiten, jenem ersten untergeordneten und einigermassen entsprechenden, wenn auch nicht so abgeschlossenen Kreis bilden. Die rege Phantasie des Griechen bevölkerte das ganze Gebiet der Schöpfung mit belebten Wesen, es gab für ihn keine todte Natur, alles Dasein stellte sich ihm sofort unter menschlicher Gestalt dar. Himmel und Meer, Fluss und Hain, Quelle und Baum, Grosses und Kleines hatte oder war eine Gottheit, eine Nymphe. Mit einer, für unsere kältere Empfindung kaum begreiflichen Schnelligkeit verwandelte sich das, was so eben nur leidender Schauplatz fremder Handlung war, in ein bewusstes Wesen, von

*) Ueber Manches in dem Vorstehenden Berührte findet man treffliche, doch von anderm Standpunkte ausgehende und daher in manchen Beziehungen abweichende Bemerkungen in W. v. Humboldt's Aufsatz: Ueber die männliche und weibliche Form, in Schillers Horen 1795 und W. v. H. gesammelte Werke. Berlin 1841. Th. I. S. 215—261.

dem sich nicht sagen lässt, ob es jene irdische Hülle nur wie die Seele den Körper bewohnte, oder völlig identisch damit war. Wenn nun diese Lokalgeister sofort wieder in völlig ausgebildeter menschlicher Gestalt gedacht wurden, so verband sich auf eine höchst eigenthümliche Weise die Veränderlichkeit einer poetisch täuschenden mit der Stätigkeit der ruhig bildenden Phantasie. Jene schnelle Vertauschung der todten Localität mit der Vorstellung eines empfindenden Wesens erinnert, wenn auch wesentlich davon verschieden, an die phantastische Weise der Hebräer, welche in demselben Augenblicke das Ding als Sache und zugleich durch eine kühne Metapher als fühlend behandeln. Die ruhig bildende Kraft dagegen haben die Griechen mit den Aegyptern gemein. Aber während bei den Hebräern die Flüchtigkeit ihrer Phantasie die Ausbildung jeder festen Gestalt verhinderte, und bei den Aegyptern das Bild sofort zum kalten, unveränderlichen Symbole erstarrte, besassen die Griechen die wunderbare Wärme und Kraft, der leichten Vorstellung den vollen Körper, der äussern Gestalt das flüchtige Leben zu leihen. Dichter schufen plastische Gestalten, die Bildner durften kühn das Höchste und Freieste andeuten, weil die belebende Phantasie sinnvoller Beschauer ihnen entgegenkam. Aus dieser eigenthümlichen Beweglichkeit der griechischen Phantasie erklärt sich auch der Gebrauch, welchen sie von allegorischen Gestalten machen. Wenn bei uns Neuern Dichter oder Maler irgend eine physische oder moralische Eigenschaft personificiren, so sind und bleiben wir uns des Willkürlichen und Vorübergehenden dieser Operation bewusst, die Gestalt und ihre Bedeutung werden für unser Gefühl niemals ein festverbundenes Ganze, sondern sie lösen sich in jedem

Augenblicke wieder von einander ab. Ganz anders bei den Griechen. Neben jenen obern Göttern, die, wenn auch in jedem von ihnen gewisse moralische Begriffe vorzugsweise angeschaut wurden, doch stets völlig individualisirte, historische Figuren blieben, gab es noch andere Gestalten, welche eben keine andere Bedeutung hatten, als gewisse Begriffe darzustellen, die Macht der Tugenden oder Leidenschaften und Aehnliches auszudrücken. Einige dieser Gestalten hatten durch alten Gebrauch eine festere Ausprägung erhalten, welche sie den Göttern gleichsam ebenbürtig machte und durch die Angabe ihrer Erzeuger an den Cyclus derselben anreihete. So namentlich die Schicksalsgötter, die Eris u. a. Andere erscheinen in der Begleitung gewisser Götter, gleichsam Eigenschaften oder Wirkungen derselben in gesonderter Personification, wie z. B. im Gefolge des Ares, Nike, Polemos, Deimos und Phobos (Sieg, Krieg, Schrecken, Furcht). Noch andere endlich sind mehr vereinzelter Bedeutung und streifen noch näher an blosse Allegorien im modernen Sinne des Wortes, wie etwa wenn im Gespräche des Paris mit der Helena die Peitho, die Ueberredungskraft, hinzutritt, um dem Verführer Beistand zu leisten. Allein auch diese Gestalten waren für die Griechen nicht reine Allegorien; sie sprechen die Unwirklichkeit dieser Wesen nicht, wie die Neuern, unumwunden aus, sondern ihre dichtende Phantasie gestattet ihnen, sie wie göttergleiche Erscheinungen zu behandeln, ohne sich dessen bewusst zu werden, dass sie nur Erzeugnisse menschlicher Vorstellungen seien. Je mehr nun im Fortgange der Bildung des griechischen Volkes das Auge für feinere moralische Züge empfänglich wurde, je freier die Poesie mit dem überlieferten, mythologischen Stoffe

schaltete, desto grösser wurde die Zahl dieser allegorischen Wesen, ohne dass jedoch selbst bis zu den letzten Zeiten des Heidenthums ein deutliches Bewusstsein über die Erzeugung derselben im Volke entstand. Man dachte sich, wenn man es auch nicht so aussprach, die moralische Welt ebenso wie die physische Natur, als eine Fülle einzelner, menschenähnlicher, selbstständiger Figuren, und die Einführung derselben durch die Kunst erschien mehr eine Entdeckung als eine menschliche Erfindung. Die bildende Kunst machte von diesen Gestalten nicht weniger Gebrauch, als die Poesie, ja sie bedurfte derselben in noch höherem Grade. Denn da es den Griechen nicht einfallen konnte und ihre Kunstrichtung es nicht gestattete, das Feinste psychischer Bewegung in den Gesichtszügen und im Auge darzulegen, so war es nothwendig, Gestalten herbeizuführen, in welchen sich das Gefühl des Augenblicks verkörperte. So finden wir auf Vasengemälden über der Darstellung von Männern und Frauen beim fröhlichen Gelage einen Genius mit der Beischrift: Pothos, die Begierde. So war auf einem alten Gemälde, dessen Beschreibung Plinius giebt, neben Priamus und Helena die Leichtgläubigkeit, neben Ulysses und Deiphobos der Betrug in verkörperter Gestalt. Aehnliche Allegorien auf neuern Bildern erscheinen uns matt und ungenügend, weil der Künstler selbst ebensowenig wie sein Publikum an die Wirklichkeit dieser Gestalten glaubt, die Griechen aber wurden sich dieses Zweifels nicht bewusst und ihre Phantasie stattete sie daher leicht mit allem Leben der Wirklichkeit aus. Daher finden wir denn auch auf den griechischen Bildwerken diese Personificationen stets mit mythisch-historischen Gestalten verbunden, und Compositionen von lauter allegorischen

Gestalten, wie das berühmte Gemälde des Apelles, auf welchem Wahrheit und Täuschung, Dummheit, Argwohn, Angeberei und Reue handelnd auftreten, kommen erst in der spätern Zeit des Griechenthums vor.

Auf diese Weise erschien dem Griechen die äussere und innere Welt nicht in ihrer wahren Gestalt, sondern zu menschenähnlichen Wesen verkörpert. Zu der unbegränzten Zahl solcher Gestalten kam aber auch noch die thierische. Die Form und Bedeutung des thierischen Lebens in seinen höhern Erscheinungen konnte einem Volke nicht fremd bleiben, das selbst im Menschen die höchsten geistigen Fähigkeiten in ungetrenntem Zusammenhange mit seiner physischen instinctartigen Natur betrachtete. Von einer Vergötterung der Thiere oder von jener unklaren Symbolik der asiatischen Völker, welche das Uebernatürliche durch das Unnatürliche darzustellen meint, und den Charakter göttlicher Macht in der widerlichen Verbindung thierischer Glieder mit menschlichen Körpern sucht, waren sie indessen weit entfernt. An den obern Göttern duldete der griechische Sinn nichts Thierisches, aber bei den Trabanten der Götter, bei jenen Untergottheiten, in welchen sich das Elementarische und Leblose der Natur darstellte, zeigte sich die Spur eines alten Naturcultus in einzelnen thierischen Gliedern. Auch hier aber haben die edlern Theile des Körpers, die, welche für den Sitz des Denkens und Empfindens gelten, Kopf und Brust, stets völlig menschliche Gestalt, nur an untergeordneten Theilen macht sich das Thierische geltend, entweder dem Elemente, welches in diesen Wesen verkörpert gedacht wurde, oder einer besondern, aber untergeordneten und dienenden Kraft entsprechend. Elementarische Beziehung hat es, wenn

die Wassergötter theils nur am Oberkörper menschlich, in einen Fisch ausgehend, theils mit Haaren in der Bildung von Flossfedern, theils endlich mit schuppigem Leibe dargestellt sind. Als Repräsentanten untergeordneter, sinnlicher Rüstigkeit sind besonders die Centauren bemerkenswerth, an denen sich bekanntlich der Oberleib eines Menschen von nicht unedler Gestalt mit dem Leibe des edelsten Thieres verbindet, eine Verbindung, die so unbefangen und harmonisch ist, dass man sie kaum unnatürlich nennen möchte, und die ein wichtiges Beispiel giebt, wie die griechische Phantasie auch solche Vereinigungen, die bei allen andern Völkern unwürdig und unschön ausfielen, zu adeln wusste. Auf eine ähnliche aber zartere Weise ist bei andern Gestalten die Schnelligkeit durch die Beigabe der Flügel angedeutet, eine Ausstattung, an welcher man den thierischen Ursprung leicht vergisst. In früherer Zeit wurden sogar die Götter zum Theil mit Flügeln gebildet, die reifere Kunst streifte auch dieses ab. Den Centauren verwandt in der Reihe dieser Halbgötter oder Halbmenschen sind zunächst die Satyrn oder Faunen, Waldbewohner, Begleiter und Diener verschiedener der höhern Götter, in denen sich in vielfachen Abstufungen eine gröbere Sinnlichkeit und unschädliche Rohheit ausspricht. Bald finden wir sie mit Bocksfüssen und Schweif, mit Hörnern, thierähnlicher Stirn, starkem Einbug der Nase, rauher Brust und grinsenden Zügen, nicht unähnlich und vielleicht das Vorbild der Gestalt, welche die Phantasie in späterer christlicher Zeit dem Satan lieh. Bald aber sind sie in edeln, schlanken, durchaus menschlichen Gliedern, mit einem leisen Ausdrucke behaglicher Sinnlichkeit oder schadenfrohen Muthwillens dargestellt. Nur die Ohren sind dann thierisch

Bayerische Staatsbibliothek München

gebildet und eine geringe Erhöhung des Haarwuchses deutet die Stelle der Hörner an. Pan und Silen gehören in diese Gattung. Die Bacchanten, obgleich ganz menschlich, doch mit einem Zuge wilder Ausgelassenheit, der gegen die selige Ruhe der Götter wesentlich contrastirt, schliessen sich an diese halbthierischen Gestalten an, und machen den Uebergang zu den edlen Untergöttern, zu Nymphen, Parzen, Horen, Grazien und Musen. Da diese in edler Bildung und geistigem Ausdrucke den obern Göttern schon durchaus verwandt sind, während auf der andern Seite in's Gefolge des Bacchos neben Centauren und mehr oder weniger thierähnlichen Faunen auch Löwe, Tiger und Hund gehören, so sehen wir auch diese Gestalten untersten Ranges nicht durch eine tiefe Kluft von jenen höchsten geschieden, sondern in einer reichen Folge mässiger Uebergänge mit ihnen zu einem ununterbrochenen Kreise verbunden. In dieser Schaar untergeordneter Begleiter der Götter finden wir denn auch eine auffallende Gestalt, in welcher sich mehr wie in allen andern die griechische Eigenthümlichkeit, freilich nicht bloss von ihrer geistigen Seite offenbart; ich meine die Hermaphroditen, mannweibliche Gestalten, in denen sich die Züge beider Geschlechter, mit einer überwiegenden Hinneigung nach dem Weiblichen und Weichlichen vereinigt zeigen. Wir sehen hier das Bestreben, jede Scheidung, und also auch die Gränze der Geschlechter aufzuheben, auf seiner Höhe. Ueberall entsprechen die Trabanten dem Charakter der Gottheit in der Weise, dass das, was bei dieser individuell und bewusst ausgesprochen ist, sich hier mehr als unfreie Eigenschaft, als Gattung offenbart. So wird in den Hermaphroditen die geistige Vereinigung männlicher und weiblicher Elemente,

Bayerische Staatsbibliothek München

welche Pallas, Artemis und Bacchos im Götterkreise darstellten, zur sinnlichen; während dort im Ganzen und selbst noch in Bacchos ein männlich kräftiger Zug vorherrschte, der ihn dem stärkern Geschlechte erhielt, ist hier das Weibliche und Weichliche völlig ausgebildet. Wohl gehörten die Hermaphroditen, wenigstens als Lieblingsgegenstände der Kunst, dem spätern, üppigen Zeitalter an, sie waren aber ganz im griechischen Geiste gedacht, der bei aller Empfänglichkeit für das Individuelle und Reine doch wieder die Neigung der Vermischung und Auflösung alles Gesonderten zu einer grossen Einheit empfand. Sie waren der höchste, unzweideutigste Ausdruck für diese Richtung, welche keinen Gegensatz duldet, sondern Göttliches und Irdisches, Männliches und Weibliches, ja sogar Menschliches und Thierisches durch zarte Uebergänge vermittelt und zu einem grossen Kreise verbindet. In dieser verfänglichen Mischgestalt erkennen wir die Schwäche und die Gefahr dieser Richtung, im Ganzen aber, in den bessern Zeiten und an den höhern Gestalten, zeigt sich die hohe Schönheit dieser, wenn auch menschlichen und noch unvollkommenen Sinnesweise. Hier finden wir in der Kreisgestalt der Dinge niemals das höhere Element entwürdigt, sondern vielmehr das untergeordnete durch diese Verbindung geadelt und erhoben.

Bei den minder begabten Völkern ging der Dualismus aus der wohlbegründeten Furcht vor einem Versinken in grobe Sinnlichkeit hervor. Die Flucht aus dem Materiellen war das einzige Mittel der Erhebung zum Höhern. Je weniger ein solcher Gegensatz sich ausbildete, desto unreiner und trüber blieb daher auch die Moral dieser Völker. Auch hier wieder haben die Griechen das Glück,

sich in ihrer Reinheit und Unbefangenheit hoch über solchen Verirrungen zu halten, ohne einer gewaltsamen und einseitigen Trennung der Dinge zu bedürfen. Und wenn sich auch bei ihnen, wie wir weiter unten sehen werden, eine Schranke findet, die auch sie als einseitig zeigt und Spuren einer dualistischen Sonderung bemerken lässt, so ist dies nur das Loos alles Menschlichen, dem auch sie nicht entgehen durften. Auch ist dieser Mangel nur für uns, von einem andern Standpunkte aus und in Beziehung auf andere Völker oder auf die Bestimmung des menschlichen Geschlechtes im Allgemeinen, bemerkbar, für ihr eigenes Bewusstsein war alles befriedigend und harmonisch gelöst, kein Gefühl des Zwiespalts oder des Druckes lastete auf ihnen. Heiter und unbefangen überblickte ihr Auge die Natur, und sah überall befreundete, verständliche Erscheinungen. Diese grossartige Heiterkeit des Sinnes spricht sich vorzugsweise in ihrer bildenden Kunst aus, selbst die Gestalten, welche die Phantasie frei und ohne natürliches Vorbild geschaffen, haben nichts Schauerliches, Geisterhaftes oder Monströses. Wenn solche Schemen in frühern Ueberlieferungen vorkamen, behandelte sie die reifere Zeit als ein historisch Vergangenes, als Erzeugnisse einer chaotischen Vorzeit, der die jüngern Götter ein Ende gemacht haben, oder als Ungeheuer, die von den Heroen bezwungen sind. Jene Vermehrung der menschlichen Glieder, wie sie die Inder an ihren Göttern bilden, kommt hier nur zur Bezeichnung einer ungeschlachten, wüsten Kraft vor. Der dreiköpfige Geryon wird vom Herakles überwunden, in der bildenden Kunst ist er überdies fast niemals dargestellt. Der ebenfalls dreiköpfige Cerberus (obwohl am thierischen Körper solche Häufung der Glie-

der weniger hässlich ist als am menschlichen) bleibt im Dunkel der Unterwelt. An den Göttern selbst, auch an den unterirdischen, ist alles einfach, würdig, menschlich. Aber die Schönheit der menschlichen Natur ist gesteigert und gereinigt; alles Kleinliche, dem gröbern Organismus Angehörige nur schwach angedeutet; so sehr die bildende Phantasie sich an die Natur anschloss, so wenig kam man auf den Einfall, auch die Details der Natur nachzuahmen. Die Adern sind wenig oder gar nicht sichtbar, die Muskeln meistens nur mässig stark, die Haare des Kopfes in freiern grössern Massen behandelt, die Augenbraunen ohne besondere Bezeichnung der Härchen nur durch einen stark vortretenden Strich bemerkt, mit einem Worte alle Nebenpartien den Hauptformen untergeordnet, weniger ausgeführt und weniger ins Licht tretend, so dass das Wesentliche und Bedeutsame freier und stärker wird.

So verschieden auch die Charaktere der einzelnen Götter sind, und so sehr die Auffassung jedes einzelnen Gliedes der Bedeutung des Ganzen entspricht, so finden sich doch in allen gemeinschaftliche Züge wieder, welche zum Theil wohl aus nationalen Eigenthümlichkeiten, zum Theil aber auch ohne Zweifel unmittelbar aus dem Schönheitsbegriffe hervorgegangen sind.

Ein besonders auffallender Zug ist das s. g. griechische Profil. Die Linie der Stirnwölbung steht mit der Nasenlinie in ununterbrochenem Zusammenhange, und beide bilden nicht, wie es in der Natur, wenigstens bei uns allgemein vorkommt, eine Einbiegung, sondern eine einzige grade Linie, welche sich der senkrechten nähert. Ob diese Form mehr eine Nachahmung eines nationellen Zuges oder mehr ein Erzeugniss des Schönheitssinnes

gewesen, lässt sich kaum mit Bestimmtheit entscheiden. Im heutigen Griechenland soll diese Gesichtsbildung nicht häufig vorkommen, indessen mag sie vor der Mischung des hellenischen Volkes mit slavischen Stämmen gewöhnlicher gewesen sein. Aber auch damals war sie ohne Zweifel nicht allgemein, und es ist daher immerhin dem Schönheitsgefühle zuzuschreiben, dass die Kunst diese Form so ausschliesslich adoptirte. Die Nase selbst ist grade und mit einem flachen, scharfbezeichneten Rücken; die gekrümmte Nase kommt auf griechischen Werken nie vor, die eingebogene, stumpfe nur bei Kindern, oder bei den halbkomischen Gestalten der Satyrn. Bei diesen ist sie charakteristisch, und wir finden einige Male bei Satyrgestalten auf Vasengemälden Namen beigeschrieben, welche etwa so viel wie: Stumpfnase bedeuten. Neben der Nase weichen die Wangen weit zurück und ziehen sich in einfacher und sanfter Ründung nach dem Kinne zu. Die Augen sind gewöhnlich gross, stark gewölbt, aber tiefliegend, und erhalten dadurch ein schärferes Licht auf der Höhe der Wölbung. Um einen zärtlichen Blick anzudeuten, wurde das untere Augenlied etwas aufwärts gezogen; so namentlich bei der Venus. Man nannte dies das Feuchte des Blickes. Die Stirn ist gegen die Fläche des Gesichtes ziemlich stark vorstehend, bei den Gestalten, welche mehr reife männliche Kraft andeuten, tritt auch der Knochen über den Augen ein wenig stärker heraus, ungefähr da, wo sich nach der neuern Schädellehre das Organ des Ortssinnes zeigt. So besonders bei Herakles, und in milderer würdigerer Form am Haupte des Zeus. Uebrigens ist die Stirn sanft gewölbt, aber nach unserer Vorstellung niedrig. Es liegt darin ein charakteristischer Unterschied unseres

Schönheitssinnes von dem der Griechen, dass wir die hohe Stirn eher für eine Schönheit halten, sie unbedeckt tragen, während jene sie so wenig liebten, dass die Frauen sie sogar durch Binden zu bedecken und zu verkleinern suchten. Winkelmann glaubt dies schon dadurch zu erklären, dass die hohe Stirn nur für das Alter geeignet sei, die Götter aber in ewiger Jugend gedacht würden. Allein gewiss nicht mit Recht; denn auch Jupiter, der, wenn auch keinesweges im Greisenalter, doch in den Zügen reiferer männlicher Jahre gedacht wurde, und in welchem der Charakter des Vaters der Götter und Menschen, die grosse, mehr geistige als körperliche Macht (in der bildlichen Vorstellung wenigstens) entschieden vorherrscht, wird mit gleicher niedriger Stirn dargestellt.

Um die Stirn herum ziehen sich die Haare in einem ununterbrochenen Bogen ohne Spur der Ecken an den Schläfen. Dies trägt dazu bei, die eiförmige Figur, welche der Gesichtsbildung zum Grunde liegt, deutlich zu machen. Die vordern Haare fallen mehr oder weniger auf die Stirn herüber; die Art, wie dieses geschieht, und überhaupt die Form des Haarwuchses zeigt die höchste Kunst und Sorgfalt, indem ohne eine kleinlich detaillirte Arbeit (in besserer Zeit namentlich ohne den Gebrauch des Bohrers) und ohne Aufopferung des Vortheils grösserer Massen überall die Wirkung natürlicher und die Charakteristik schärfer ist, als an den meisten modernen Bildwerken. Die Haartracht ist fast für jeden Gott eine eigenthümliche, und zwar in dem Grade, dass man schon an ihr die Bedeutung der Köpfe erkennen kann. Zeus wird bezeichnet durch seine vollen, ambrosischen Locken, von denen der Dichter singt, dass, wenn

er sie schüttele, der Olymp erbebe; sie sind frei in Massen getheilt, die vordern oben an der Stirn aufwärts gerichtet, und nur mit den Spitzen herabfallend. Die Köpfe des Poseidon und des Asklepios, wie sie im Uebrigen dem Zeus nachgebildet nur von geringerer geistiger Würde sind, haben auch ähnliches nur mehr verworrenes Haupthaar und ohne jene charakteristischen Stirnlocken. Apoll's Haare sind priesterlich geordnet, im Nacken herabwallend, gescheitelt, über der Stirn durch eine Binde gehalten, oft (wie beim Belvederischen Apoll) oben hoch aufgenommen. Hermes hat kurze, leichte Locken; Ares ist ebenfalls kurz gelockt, doch mit härterem, dichterem Haare. Noch dichter, fast negerartig sind die Locken des Herakles, eigenthümlich vorwärts gebogen, vielleicht hindeutend auf die kurzen Haare zwischen den Hörnern der Stiere, da auch der Nacken des vielduldenden Heros entschieden etwas stierartiges hat. Bacchos hat oft die Stirn weibischerweise mit einer Binde geschmückt. Das weibliche Haar ist gewöhnlich gescheitelt, und mit einem Bande zusammengehalten; oft ist das auf der Seite herabfallende lange Haar aufgenommen und oben zusammengebunden. So findet es sich manchmal an der Aphrodite, öfter jedoch einfach gescheitelt und oben gelockt; Hera ist durch das Diadem im frei gescheitelten vollen Haarwuchs kenntlich; Artemis, die Jägerin, trägt das Haar oben in einem Knoten aufgeschürzt.

Der Mund ist stets ein wenig geöffnet, wie zur Rede; die Lippen sind eher völlig, selbst beim Jupiter, obgleich sie hier einen eigenthümlichen feinen geistigen Zug haben. Die Oberlippe ist immer kürzer, als sie wenigstens in Deutschland zu sein pflegt. Bei der Hera ist sie ein wenig gehoben, und in anderer Weise bei

Pallas, was einen herben, stolzen, ernsten Ausdruck giebt.

Das Kinn endlich ist rund und völlig, vielleicht stärker, als es bei uns vorkommt, und trägt dadurch dazu bei, den Göttergestalten, ungeachtet des Hohen und Edlen, das in ihren Zügen herrscht, einen Ausdruck sinnlicher Fülle und Behaglichkeit zu leihen.

Wenn wir im Gesichte manche Züge finden, welche auf etwas eigenthümlich Nationales hindeuten, so lässt sich dergleichen am übrigen Körper weniger bemerken, vielmehr ist hier der feine Sinn und das tiefe Verständniss für den leisesten Ausdruck unbedingt zu bewundern. Im Ganzen geht hier die Richtung der griechischen Kunst dahin, das Gesunde darzustellen; daher finden wir die Glieder nicht schwächlich, aber auch nicht zu voll gebildet, sondern so wie sie zur That, zur kräftigen, schnellen und leichten Bewegung am Meisten geeignet sind. Der Hals ist eher kurz, als zu lang, welches Letzte man für den Ausdruck eines weibischen Menschen hielt, der Nacken kräftig, mit vielen und feinen Modificationen. Die Beine sind eher schlank; an den Knieen ist mit feinem Takte soviel von dem natürlichen Knochenbau ausgedrückt, als zur Bewegung nöthig ist, ohne in zu genaue Darstellung der Knorpel einzugehen. Die Proportionen ändern sich zwar nach Geschlecht und Alter, indessen ist häufig der Kopf etwas kleiner, als in der Natur.

Schon nach diesen Bemerkungen können wir uns deutlichere Rechenschaft geben über den Totaleindruck des griechischen Ideals, wie es allen verschieden individualisirten Gestalten zum Grunde liegt. Der Kopf, in welchem Stirn und Nase in ihrer grossartigen einfachen Verbindung mächtig hervortreten, die Augen, die geöff-

neten Lippen, das völlige Kinn sich kräftig aus der Fläche des Gesichtes heraus heben, giebt uns ein Gefühl des Eindringlichen, zur Bewegung und That bereiten. In der plastischen Kunst, wo sich der ganze Körper in fester Ausprägung zeigt, ist das Verhältniss des Kopfes zu dem Uebrigen sehr wichtig. Der Kopf ist seiner Natur nach der Träger des Geistigen im Menschen; in ihm kann daher die Ruhe des Sinnenden, die Tiefe des Denkens, das innerlichste Gefühl am Deutlichsten ausgesprochen werden. Im übrigen Körper dagegen findet vorzugsweise die sinnliche Natur des Menschen ihren Ausdruck und jenes frei Geistige wirkt nur nebenher bestimmend ein. Durch diesen Gegensatz sind beide, Körper und Haupt, die Darstellung des ganzen Wesens und Menschen, wie es sich bald zum überwiegend Geistigen, bald zum mehr Sinnlichen hinneigt, und in beiden doch seine Eigenthümlichkeit bewahrt. In der griechischen Bildung des Kopfes sehen wir nun das geistige Element etwas gemildert; die Fülle der Lippen und des Kinnes tragen selbst einen entschieden sinnlichen Charakter, die andern Theile sind zwar ernst und strenge und geben daher einen mehr geistigen Eindruck, zugleich aber sind sie höchst kräftig geformt, und dies Geistige erscheint daher nicht als ein innerliches Leben, sondern mehr nach Aussen gewendet, es spricht sich mehr in Beziehung auf die Thatkraft, als auf das Gefühl aus. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass der Kopf im Verhältniss zum Körper klein gefasst ist; der denkende Theil tritt gegen den ausführenden zurück. Der Körper dagegen ist schlank, kräftig, rasch, lässt mehr seine Beziehung auf geistiges, als auf sinnliches Dasein blicken; das Sinnliche ist zwar nicht schwach, sondern

kräftig, aber nicht selbstständig wuchernd, sondern durch die That und zur That ausgebildet. Durch dieses Verhältniss beider Theile ist die höchste mögliche Einheit des Ganzen hervorgebracht, der Kopf lässt sich von seiner geistigen Hoheit gleichsam zum Körper herab, während dieser in einer geistigen Verklärung gereinigt und veredelt erscheint. Der grosse Vorzug der Alten liegt darin, dass ihnen diese Auffassung natürlich war, während wir den Kampf des Hauptes mit den Gliedern, des Geistes mit der Sinnlichkeit nie vergessen können, und stets eines durch das andere leiden lassen.

Im Ausdrucke und in der Bewegung rühmt man an den Alten mit Recht die Ruhe. Es lag etwas in ihrer Sitte, was darauf hinwirkte; die Oeffentlichkeit des Lebens, die Wichtigkeit äusseren Anstandes, besonders aber jener Sinn für Mässigung, die Scheu vor dem Unschönen, Unwürdigen, die ihnen so tief eingeprägt war, musste unwillkürlich Sorgfalt, Vorsicht und Milde in ihre Handlungen und Bewegungen bringen. Bei den Spätern, besonders den Römern trat dies sogar mit gröberer Absichtlichkeit hervor; es ist bekannt, dass Sterbende im Augenblicke eines unerwarteten Todes noch daran dachten, sich so zu wenden, dass sie Hinzutretenden keinen anstössigen Anblick gaben. Die Ruhe der Griechen war aber weit entfernt von der langsamen, weichlichen Bequemlichkeit der heutigen Orientalen, sie trug vielmehr immer den Charakter der zurückgehaltenen Thatkraft, und eben diese Verbindung des Ausdrucks eines feurigen, lebenslustigen Geistes in dem gesunden, in Kampfspielen geübten Körper mit der ungezwungenen sittlichen Ruhe giebt der Schönheit der griechischen Gestalten einen so hohen Werth. Jenes Verhältniss der Körperform zum

Kopfe, von dem wir so eben sprachen, ist hierbei sehr wichtig. In diesem geistiger und edler geformten Körper wird schon von selbst jede Bewegung eine mehr gefühlte, und dadurch gemilderte, während in dem vollen, sinnlichkräftigen Kopfe auch aus dem Ausdrucke des Leidens oder der Leidenschaft die äusserste Schärfe, die bloss dem Geiste angehört, verschwindet.

Man sieht hieran, wie die Schönheit der Körperform von der moralischen Grundansicht abhängt. Dem Griechen, der kein höheres, geoffenbartes Gesetz hatte, welches die völlige Unterdrückung der sinnlichen Leidenschaft forderte, konnte nichts edler und würdiger erscheinen, als der Geist der Mässigung, der harte Ausbrüche unmöglich macht. Schon durch ein dunkles Gefühl zog ihn daher auch die Körperbildung am meisten an, welche geeignet war, allen Aeusserungen die mildeste Form zu geben. Hart und leidenschaftlich werden die Aeusserungen der Seele, wenn sie bei der Prätension der Uebersinnlichkeit mit der ihr nun unbekannten äussern Welt in Berührung kommt, und nun mit plötzlicher, unerwarteter Gewalt herausbricht, milde aber, wenn die Seele sich der Körperwelt nicht so entzogen hat, der Körper dagegen von ihr völlig durchdrungen und durcharbeitet, und die natürliche Einheit beider möglichst vervollkommnet und ausgebildet ist.

Wir begreifen ferner hiedurch, wie die Griechen der Kunst so entschieden eine s i t t l i c h e Kraft beilegen konnten. Wo keine festen Vorschriften sind, ist die Macht des Beispiels am Grössesten; die Art der Aeusserung, die grössere oder mindere Heftigkeit der Bewegungen, die wir sehen, wirkt auf das empfängliche Gemüth, ähnlich wie der Takt auf den Tanzlustigen,

der unwillkürlich in eine entsprechende Bewegung geräth. Selbst in unsern eigenen Aeusserungen liegt eine rückwirkende Kraft auf unser Gemüth; die Gewöhnung an milde, harmonische Formen bringt auch die Seele in einen milden und harmonischen Gang. So reihet sich Eines an das Andere und es ist klar, dass das geübte Auge des Griechen es empfinden musste, dass nur solche Formen, welche am wenigsten geeignet sind, sich zu heftigen, unmässigen Bewegungen zu entwickeln, seinen sittlichen Anforderungen entsprachen, dass sie zugleich die schönen und die sittlichen waren.

Mit dieser Denkungsweise der Griechen, wie wir sie im Vorstehenden betrachtet haben, hängt auch der, für ihre Kunst ebenso wie für ihr ganzes Wesen wichtige Umstand zusammen, dass sie jene Scheu vor dem Nackten, welche den Neuern eigen ist, nicht hatten. Bei den Kampfspielen und ähnlichen Gelegenheiten waren die Männer entkleidet, die Jünglinge tanzten auch wohl nackt um die Trophäen beim Siegesfeste, und selbst Alexander trug kein Bedenken, als er auf der Küste von Ilium den Göttern und Heroen des Landes Opfer brachte, im Wettlaufe um Achilles Grab sich jeder Hülle zu entledigen. In Sparta war es selbst den Jungfrauen geboten, nackt zu kämpfen, was zwar attischen Augen anstössig erschien, aber doch selbst von einem ernsten Philosophen (Plutarch) gebilligt wird. Sehr merkwürdig ist es aber, dass diese Zulassung des Nackten nicht ein Ueberbleibsel ursprünglicher Rohheit, sondern eine in der schönsten Blüthezeit durchgeführte Sitte war, indem vorher auch bei den Hellenen asiatische, weichliche Körperverhüllung herrschte. Wenn wir daher, wie es wahrscheinlich ist, einen jener halbasiatischen Civilisation und Tracht vor-

hergegangenen Zustand heroischer aber wilder Nacktheit annehmen, so sehen wir, dass die reife Zeit wieder zur Natur zurückkehrt und dieselbe mit Bewusstsein aber auch mit höherm Sinne herstellt. Es darf nicht geläugnet werden, dass weiterhin diese Natürlichkeit und Nudität eine gewisse Leichtfertigkeit der Sitte und sinnliche Auschweifungen beförderte. Allein dies gehörte schon wieder dem Verfall des Griechenthums an, ursprünglich und im Ganzen war dieses Abstreifen des conventionellen Zwanges, dies unbefangene Verhalten gegen die Natur vielmehr ein Beweis und ein Beförderungsmittel des reinen Sinnes, und namentlich galt das Entblössen des Körpers bei den Kampfspielen als ein treffliches Mittel vor schwelgerischer Unmässigkeit und weichlicher Vernachlässigung des Körpers zu wahren, und zur Abhärtung und Rüstigkeit anzureizen. Das Anstössige der Nacktheit ist überhaupt nur für das entwöhnte Auge oder die gereizte und verderbte Phantasie vorhanden, und wie es schon bei uns für den künstlerisch gestimmten, der sich dazu gebildet hat, in den Formen die höhere geistige Bedeutung zu verstehen, grossentheils verschwindet, so wurde es auch durch den Ernst und die Feier des Kampfes und die Strenge ursprünglicher griechischer Sitte aufgewogen. Selbst unter den Griechen finden wir, dass die, welche in der Entblössung des Körpers am Weitesten gingen, die Dorier und namentlich die Spartaner, später dem Verfall der Sitte unterlagen, als die weichlichern, aber mehr zurückhaltenden und bekleideten ionischen Stämme. Freilich aber gehörte zu dieser unbefangenen Zulassung des Nackten auch das Wohlgefallen an edlern, kräftigern und geistigern Körperformen, und wir verstehen daher, wie jene Auffassung des männlich strengen Körperbaues,

jenes Zurücktreten der Bedeutung des Kopfes in seinem Gegensatze zu dem übrigen Körper nothwendig damit zusammenhing. Sobald der Sinn sich mehr zu dem Anmuthigen, Zarten und Reizenden der Körperform hinneigte, wurde daher die Nacktheit bedenklich. Weibliche Gestalten entkleidet zu zeigen, war auch in den bessern Zeiten der griechischen Kunst unerhört, und man bedurfte, als dies später aufkam, wie sich noch an den meisten Bildern der Venus zeigt, der Erinnerung an das Bad, um das Auge an diese Darstellung zu gewöhnen.

Mit der Auffassung der Körperlichkeit steht auch die Kleidung in naher Verbindung. Die Tracht eines Volkes ist für das Verständniss und die Ausbildung der Kunst stets von grosser Wichtigkeit. In ihrer ersten unbewussten Entstehung ist sie bezeichnend für die Richtung des Sinnes, in ihrem weitern Gebrauch übt sie eine mächtige Rückwirkung, auf die Ausbildung des Geschmackes aus. Die grössere oder mindere Schönheit der Tracht ist in zwiefacher Beziehung zu prüfen, zunächst in Beziehung auf den natürlichen Körper, in wie fern sie das Ebenmaass der Glieder kenntlich macht oder verbirgt, hervorhebt oder entstellt, dann aber auch an sich, in Beziehung auf die, wenn man so sagen darf, architektonischen Verhältnisse der breitern Massen, auf welchen sich das Licht einfach sammelt, und der kleinern Abtheilungen und Falten, in welchen es gebrochen und beschattet wird, womit denn auch die günstige oder ungünstige Wahl und Verbindung der Farben zusammenhängt. Wie nun überhaupt das Bestreben der Kunst durchweg darauf gerichtet sein muss, das Mannigfaltige und Zufällige nicht zu unterdrücken und zu tödten, wohl aber es mit dem Einfachen und Wesentlichen in Einklang zu bringen, so ist auch

eine Tracht, welche dieses gestattet und begünstigt, die vortheilhaftere und schönere. Bei einem verständigen, kalten Volke, wo alles Einzelne ohne weiteres der Regel unterworfen ist, wird auch die Kleidung einfach und strenge, plump oder dürftig sein, und dem besondern Geschmack und Geschick der Individuen wenig Spielraum gestatten; bei Völkern dagegen, wo Phantasie und gemüthliche Freiheit vorherrschen, ist sie zusammengesetzt, bunt und wechselnd. Wo der Sinn für das Naturgemässe und Plastische überwiegt, wird sie die Körperformen wenig verhüllen, in einem künstlichern Zustande dagegen verbirgt und entstellt sie dieselben durch zufälligen und bizarren Schnitt der Gewänder, und gewährt allenfalls nur bei dem Vorwalten einer malerischen Richtung durch die schöne Farbe dem Auge einige Entschädigung. Auch die Wahl des Stoffes ist denn hiebei von Einfluss, je nachdem er sich dem Körper anfügt oder nicht, und entweder anspruchslos und einfach ist, oder durch Zusammensetzung und künstliche Wahl ein grobes Interesse an der todten Natur in ihren mannigfaltigen Erzeugnissen begünstigt. Bei den Griechen war nun die Tracht in jeder Rücksicht der Kunst und zwar der plastischen Kunst höchst vortheilhaft. In früherer Zeit hatte sie sich zwar, wie wir aus den Nachrichten der Geschichtschreiber und aus gewissen Bildwerken erfahren, mehr der asiatischen genähert, indem sie aus langen, buntgeschmückten leinenen Gewändern bestand. Je mehr sich aber der Kunstsinn entwickelte, desto einfacher wurde sie. In der Blüthezeit Griechenlands war zunächst das Haupt gewöhnlich unbedeckt. Im Kriege nur brauchte man den Helm, auf Reisen den Hut, übrigens aber blieb die natürliche Form des Kopfes und des Haarwuchses

unverhüllt, und schon dies war etwas Wesentliches um das Auge auf ein natürliches Ganze der Körperbildung hinzuweisen, und statt der blossen Fläche des Gesichtes an eine volle Form zu gewöhnen. Die Tracht des Körpers bestand bei beiden Geschlechtern nur aus zwei Stücken, dem Unterkleide oder Leibrock (Chiton) und dem Mantel (Himation).

Der Chiton hatte die Gestalt eines weiten, anfangs ärmellosen, Hemdes, und wurde durch einen Gürtel unter der Brust zusammengehalten. Bei den Frauen war er länger, oft durch einen zweiten Gürtel über den Hüften in einen herabfallenden Bausch zusammengenommen; manchmal mit einem kleinern bis an die Knie reichenden Ueberwurf oder Oberkleide. Der Mantel war nur ein grosses, viereckiges Tuch, welches, wie man grade wollte, entweder beide Schultern verhüllte, oder den rechten Arm freiliess, so in freien Falten herabhing und das Unterkleid bis auf den untern Theil desselben bedeckte. Man sieht, es war dabei für den Schneider (nach unserer Weise zu sprechen) eigentlich nichts zu thun; das Kleidende hing nicht vom Schnitt der Gewänder ab, sondern von dem Gebrauche, den der Bekleidete davon machte; daher legten denn auch die feinen Griechen grossen Werth auf eine würdige und gefällige Handhabung des Kleides; an der Art, wie der Rock gegürtet oder der Mantel übergeworfen war, erkannte man den Wohlerzogenen, Freigebornen. Die Persönlichkeit hatte also ein höchst freies Spiel, die Tracht war mehr eine charakteristische Aeusserung der Person, als eine fremdartige Verhüllung. Sie gestattete überdies dem Körper Freiheit, sich zu bewegen, und gab in ihren Falten diese Bewegung selbst noch verstärkt wieder. Junge

und gesunde Männer pflegten auch häufig ohne Unterkleid im blossen Mantel auszugehen, wodurch denn die Form des Körpers sich in diesem noch deutlicher ausprägte.

Alle diese Vortheile wusste nun die griechische Kunst aufs Beste zu benutzen. Zu allen Zeiten ist die Geschmacksrichtung, welche in der Gestaltung der nationellen Tracht angedeutet ist, in der künstlerischen Behandlung der Gewänder noch deutlicher ausgesprochen. In der modernen, christlichen Kunst steigerte sich der materielle Luxus der Stoffe und die Abenteuerlichkeit des Schnitts noch mehr, als es in der Mode des Tages geschah, das Interesse warf sich mehr auf naturgetreue Darstellung der todten Stoffe, als auf die lebendige Gestalt, die Kleidung entstellte durch ihre schweren Falten den Körper, und gab den Anblick einer verwirrten Masse. Ganz das Gegentheil bemerken wir, wenn wir auf die ägyptische Kunst zurückblicken, wo das Gewand am Körper, den es bedeckt, fast gar nicht zu sehen, sondern nur an den Rändern angedeutet ist. Die Griechen trafen hier wieder die rechte Mitte und ihre Behandlung der Gewänder zeigt die Feinheit ihres Formsinnes vielleicht noch entschiedener und charakteristischer, als selbst die, mehr mit moralischen und poetischen Motiven zusammenhängende Auffassung der Schönheit des natürlichen Leibes. Der Grundsatz, das weniger Wesentliche dem Hauptsächlichen unterzuordnen, welchen sie bei der lebendigen Natur beobachteten, leitete sie auch hier. Schon im Leben mögen sie sich bemüht haben, die unregelmässige Häufung der Falten zu vermeiden, und einfachere Massen hervorzubringen. Die blosse Schwere des wollnen Stoffes genügte ihnen nicht, und es scheint, dass man zuweilen kleine Gewichte in den Zipfeln des Mantels

trug, um ihn fester anliegend zu machen. Die Künstler, ohne grade diese Tracht selbst nachzuahmen, dachten ihn sich enge anschliessend, fast als ob der Stoff angefeuchtet sei. Das Gewand bildet daher auf den vorragenden Theilen des Körpers grössere Flächen, welche durch die schattigen Seitenfalten noch mehr heraustreten; es entstellt oder verhüllt den Körper nicht, und wird nur ein Mittel mehr, theils den Charakter der Person zu bezeichnen, theils auch durch die Lichtverhältnisse der stärkern oder schwächern, graden oder gebogenen Falten den ästhetischen Eindruck des Ganzen zu verstärken. Bei dem Princip treuer Darstellung der Natur, welches die neuere Kunst festhält und festhalten muss, kann diese Behandlung des Gewandes als eine künstliche und unnatürliche erscheinen, allein man darf nicht vergessen, dass die höhere Natur der menschlichen Gestalt gerade dadurch um so klarer hervortrat.

Nicht minder bedeutend, wie in der statuarischen Darstellung, ja vielleicht noch vorzüglicher und noch eigenthümlicher wie in derselben, erscheint die griechische Kunst in halberhabenen Arbeiten, im Relief. Diese Gattung bildet gewissermassen den Uebergang von der Sculptur zur Malerei; jener gehört sie noch an, weil sie durch die Form, nicht durch die Farbe wirkt, dieser nähert sie sich, weil sie mehrere Gegenstände auf einer und derselben Fläche darstellt. Man könnte daher glauben, dass die Anordnung des Ganzen sich nach denselben Regeln wie in der Malerei richte, und wirklich hat man dies in der neuern Kunst lange angenommen. Allein in der That zeigt sich vielmehr im Relief der Unterschied zwischen der Sculptur und der Malerei in seiner höchsten Schärfe, wie stets auf der Gränze zweier Gebiete. Das

Licht ist das verbindende Element der Welt, in den Farbenverhältnissen, in den Reflexen der Beleuchtung treten die im Raume gesonderten Gegenstände in Beziehung zu einander, und werden durch die Einheit des Lichtes zu einem einigen, wenn auch manche Gegensätze in sich enthaltenden Ganzen verschmolzen. Die Malerei giebt daher auch ein in sich abgeschlossenes Bild, dessen mannigfaltige Theile auf der perspectivischen Mittellinie die gemeinschaftliche und vereinende Regel, gleichsam ihre Seele, haben. Diese Kunst hat dadurch den Vortheil, aber auch die Nothwendigkeit, die Gestalten in einer Wechselwirkung des Handelns oder Sprechens darzustellen, und dies geschieht am Wirksamsten, wenn sie sich uns in der Vorderansicht zeigen, damit wir ihnen in das Auge sehen und in ihrer Seele lesen können. Das Relief dagegen ist auf Profilansicht der Figuren angewiesen. Die Verbindung der runden Körperlichkeit mit einer nicht bloss gedachten, scheinbaren, sondern wirklichen Fläche, ist eine harte und unnatürliche Zumuthung, welche nur dann erträglich wird, wenn die Gestalten weniger hervortreten, zugleich aber auch ihre Umrisse von der Art sind, dass sie sich bestimmt von dem Flächengrunde ablösen. Beides ist nur bei der Profilauffassung, nicht bei der Vorderansicht möglich. Von der Seite gesehen, bildet der Umriss der Gestalt eine feste, in sich geschlossene Linie, von bestimmten harmonischen Verhältnissen, welche sich also scharf von dem Hintergrunde absondert, während zugleich die bedeutendern und ausdrucksvollern Theile des Körpers so gestellt sind, dass sie in die Flächenrichtung eingreifen, und dadurch den Widerspruch zwischen der vollen Ründung und der Fläche vermindern. In der Vorderansicht dagegen ist

dieser Widerspruch, wenn er nicht wie in der Malerei durch das einende Medium des Lichtes gehoben wird, höchst fühlbar; die Wölbungen des Hauptes und der Brust, die vorwärts gerichteten Füsse in ihrer Körperlichkeit springen gewaltsam aus der Fläche heraus und lassen uns die Verbindung der Gestalt mit dem festen Hintergrunde zu sehr als eine unnatürliche empfinden. Dies gilt schon von einer einzelnen Gestalt, in noch höherem Grade aber von der Zusammenstellung mehrerer. Denn jede würde herausschreitend erscheinen, sich von der andern absondern und der Zweck der gemeinsamen Darstellung völlig verloren gehen. Hieraus ergeben sich die Gränzen, innerhalb welcher das Relief seine schönsten Wirkungen erreicht. Es muss seine Gestalten im Profil zeigen, mithin entweder alle nach einer Richtung hin einander folgend, also einen Zug oder Marsch darstellend, oder von zwei Seiten einander entgegenkommend, sei es nun im friedlichen Verkehr oder im Kampfe. Wir befinden uns daher hier auf dem Boden eines ganz andern geistigen Gebiets wie in der Malerei; während diese auf den innern Zusammenhang der Seelen hingewiesen ist, handelt es sich hier um die That. Nur die äussere, nicht die innere Bewegung, nur die Handlung, nicht das Gefühl spricht sich in der farblosen Form aus. Die Einheit der Reliefdarstellung besteht dann in dem gemeinsamen Bestreben der Gestalten, entweder in dem völlig gleichen nach einem Ziele hin, oder in dem durch den Gegensatz vermittelten, im zusammentreffenden Kampfe. Diese Bewegung, sei es die gleiche aller oder die entgegengesetzte mehrerer Gestalten, darf aber wiederum keine zu heftige sein, theils weil der Widerspruch einer solchen schnell vorübergehenden Erscheinung mit der festen und unver-

änderlichen Darstellung zu scharf sein würde, theils aber weil die gleichmässige Wiederholung der durch gewaltsame Bewegungen entstehenden Linien die architektonische Einheit der Fläche allzusehr verletzen würde.

Aus diesen Eigenschaften des Reliefstyls erklärt es sich, weshalb er den Griechen besonders zusagen musste. Schon in ihrer Auffassung der Gestalt ist das Vorschreitende, zur That Gerichtete besonders begünstigt, während ihre sittliche Ansicht wiederum die Mässigung und Haltung herbeiführte, welche Hartes und Gewaltsames verhütet. Die Verbindung der Kraft und der Milde, welche die Griechen in allen Beziehungen auszeichnet, eignete sich vorzugsweise für diese Gattung, und ihre Reliefs sind daher im Ruhigen, Würdigen, Zierlichen und Kräftigen wahrhaft unübertroffene Muster. Je mehr der Geist von dieser griechischen Reinheit und Ruhe sich entfernt, je mehr er diese Mitte der Dinge, die schöne Aeusserlichkeit der gesitteten That, verlässt, und sich in innerliches Sinnen und in gewaltsame Ausbrüche verliert, desto weniger wird ihm diese Gattung zugänglich sein. Die Hoheit griechischer Statuen mag einer besondern Begabung des Genius zugeschrieben werden; die Reinheit und Anmuth des Reliefs hängt unmittelbar von der allgemeinen sittlichen Stimmung ab.

Mit dem Reliefstyl lassen sich Hintergründe in unserm Sinne des Wortes nicht verbinden; die freie Natur und die Pflanzenwelt haben zu wenig feste Formen und Umrisse, um in die Plastik überzugehen, und ihrem Style ist sogar bei menschlichen Gestalten die Andeutung des entferntern Standpunktes durch perspectivische Verkleinerung nicht angemessen. Auch dies ist eine Darstellung des Scheines, die mit der körperlichen Wirklichkeit des

Stoffes allzusehr im Widerspruche steht. Die Neuern haben es oft versucht, bei den Griechen findet sich keine Spur davon. Die Localität wurde, wo sie zum Verständniss nöthig war, bald durch Personification, also durch die Gottheit oder Nymphe des Flusses oder Landes, bald durch vereinzelte Gegenstände, durch Säulen des Tempels, durch einen Baumstamm oder dergleichen bezeichnet. Wir sehen, wie die religiöse Ansicht der Griechen, die Auflösung der Natur in einzelne, menschenähnliche Wesen, mit ihrer Kunstrichtung in Verbindung steht; aufs Neue ein Beweis für die innere Einheit ihres ganzen Wesens, in religiöser, sittlicher und künstlerischer Beziehung.

Mit dieser Meisterschaft der Griechen im Reliefstyl hängt es zusammen, dass auch alle Nebenzweige der plastischen Kunst mit so vieler Neigung behandelt und in so grosser Vollkommenheit geübt wurden. In allen Stoffen, von dem wohlfeilen Holze und der unscheinbaren Thonerde an bis zu den kostbarsten Edelsteinen, in Marmor, Alabaster, Elfenbein, in Erz und in Gold, in allen Grössen, von bedeutenden Dimensionen bis zu einer, nur in grösster Nähe erkennbaren Verkleinerung, zum Schmucke der Tempel und Gebäude, des Hausgeräthes und der Kleider wurden mehr oder weniger kunstreiche Arbeiten dieser Art ausgeführt und verwendet. Bekannt ist die Vortrefflichkeit der altgriechischen Münzen, die Vollkommenheit der Steinschneidekunst, in erhabenen sowohl wie in vertieften Darstellungen. Wir werden in der geschichtlichen Darstellung sehen, wie dieser schöne und heitere Reichthum verhängnissvoll wurde, indem er mit dazu beitrug, die griechische Kunst zum Dienste der Eitelkeit und Sinnlichkeit herabzuziehen.

Viertes Kapitel.

Die Malerei.

Ueber die Malerei der Griechen können wir weniger als über die Plastik aus eigener Anschauung urtheilen. Die Ueberreste dieser vergänglichen Kunst sind in geringerer Zahl, und nur entweder aus einer spätern Zeit oder von untergeordneter Gattung auf uns gekommen. Wären wir ganz von Beispielen und Nachrichten entblösst, so würden wir vielleicht schon aus allgemeinen Gründen schliessen, dass die Richtung des Schönheitssinnes, welche wir bei den Griechen in ihrer Plastik wahrnehmen, der Malerei weniger zusagen musste. In ästhetischer wie in moralischer Beziehung kam es ihnen auf die Verbindung hoher, gesteigerter Thatkraft mit sittlicher Mässigung, auf ein Gleichgewicht der sinnlichen und geistigen Kräfte an, welches sich in der vollen plastischen Form durch die Gleichstimmung des Hauptes und der Glieder, durch die vollere Sinnlichkeit des Kopfes neben der edlern und strengern Auffassung des Leibes erreichen liess. Die Darstellung durch Zeichnung auf

der Fläche war dazu weniger geeignet; denn hier erscheint der Mensch nicht in seiner vollen Selbstständigkeit, sondern in Verbindung mit der umgebenden Natur, durch dieselbe bedingt, und mithin mehr leidend und abhängig. Kommt hiezu noch die Farbe, so wird überdies der sinnliche Ausdruck des Körpers voller und üppiger, und erlangt ein Uebergewicht über die Bedeutung des Hauptes, wenn diese nach jener Auffassungsweise, die wir betrachtet haben, weniger herausgehoben ist. Wollte man daher dem Körper die volle Farbenwirkung geben, so müsste auch das persönlich Geistige des Kopfes stärker ausgedrückt werden und sich durch den Glanz des Auges und durch andere Mittel der Farbe in regerem persönlichen Leben zeigen, um dadurch die nothwendige Harmonie herzustellen. Dies war aber den Griechen unmöglich, weil es sie in das Gebiet des innern Seelenlebens und der freiern Gemüthsentwickelung geführt haben würde, das ihrer ganzen Weltansicht fern lag und derselben verderblich geworden wäre. So war es denn natürlich, dass die strengere Haltung und Durchführung des Körpers und die allgemeinere Auffassung des Hauptes, welche der Plastik zusagte, auch in die Malerei überging, und diese einen Styl behielt, der denen, welche an eine vollkommene Entwickelung des Malerischen gewöhnt sind, ungenügend, hart und kalt erscheinen muss.

Die Griechen selbst scheinen von ihrer Malerei nicht so geurtheilt zu haben. Vielmehr stand auch diese Kunst bei ihnen in grossem Ansehen; eine beträchtliche Zahl von ausgezeichneten und sehr hoch geschätzten Meistern wird genannt, umfassende Werke werden beschrieben, und erstaunliche Wirkungen des Eindrucks derselben berichtet. Wir können also nicht zweifeln, dass etwas

wahrhaft Bedeutendes und Grosses geleistet sei. Wie gesagt, kennen wir die schönsten Erzeugnisse dieses Zweiges griechischer Kunst nicht aus eigner Anschauung. Wenn wir uns aber nach dem, was wir kennen, nach den Beschreibungen und durch die Vergleichung mit den plastischen Werken eine Vorstellung von den bessern griechischen Gemälden zu machen versuchen, so ist es nicht zu bezweifeln, dass sie sich durch sehr richtige und genaue Zeichnung der Umrisse, durch grosse Schönheit der Linien, und durch lebendiges, freundliches Kolorit von ziemlicher Localwahrheit und heiterer Harmonie ausgezeichnet haben. So konnten sie, wenn auch nach dem Maassstabe vollkommener Malerei unbefriedigend, dennoch in manchen Beziehungen Schönheiten entwickeln, welche der eigentlichen Plastik nicht zugänglich waren, und wir können begreifen, wie auch die Tiefern des schaulustigen, feinfühlenden und leicht erregbaren Volkes dadurch erfreut und selbst hoch begeistert werden konnten. Indessen klagen schon die Alten selbst, dass die Malerei viel früher, als die Sculptur, und zwar um Jahrhunderte früher, in Abnahme gekommen sei, und dieser Umstand scheint darauf hinzudeuten, dass die Gemüther sich nicht ganz darin befriedigten. Auch die noch vorhandenen Ueberreste alter Malerei, welche, wenn auch sämmtlich nicht von den vorzüglichsten Meistern, sondern nur von Kopisten und Nachahmern mehr handwerksmässiger Art herrührend, uns doch den Styl dieser Kunst zeigen, berechtigen zu dem Schlusse, dass auch das Beste in dieser Richtung den Werken der griechischen Plastik an innerm Werthe weit nachstand.

Das Technische, der auf uns gekommenen Malereien ist in gewissen Beziehungen sehr vollkommen, namentlich

die Dauerhaftigkeit und Schönheit der Farben bewunderns-würdig. Dennoch ist auch das Material der griechischen Malerei für die höheren Zwecke dieser Kunst stets mangelhaft geblieben.

Ursprünglich hatte man nur monochromatische (einfarbige) Gemälde. Grössere Werke dieser Art sind nicht auf uns gekommen, wohl aber besitzen wir in den Vasengemälden kleinere in beträchtlicher Anzahl. Wir sehen an ihnen, dass diese frühere Kunst nur Zeichnungen einzelner Gestalten gab, Umrisse, meistens im Profil, bei einer Zusammensetzung mehrerer Gestalten zur Andeutung perspectivischer Entfernung übereinander gestellt, ohne Hintergründe, höchstens mit der Bezeichnung eines Tempels oder Baumstammes zur Feststellung der Localität.

Später und zwar durch die blühendste Zeit hindurch brauchte man nur vier Farben, Weiss, Roth, Gelb und Schwarz oder Blau, wahrscheinlich aber in manchen Schattirungen. Gemälde dieser Art enthielten oft sehr ausgedehnte Darstellungen, z. B. ganze Schlachten, allein wahrscheinlich nur in einzelnen getrennten Gruppen. Wir wissen, dass dergleichen Bilder oft auf vielen einzelnen Tafeln gemalt waren, und können aus manchen Erzählungen über die Schicksale solcher Kunstwerke schliessen, dass jede Tafel eine einzelne Gruppe enthielt, und der Zusammenhang nicht in einem gemeinschaftlichen Hintergrunde, sondern nur in der geistigen Verbindung bestand. Wenn die Künstler, sagt ein alter Schriftsteller*), Mehreres auf einer Tafel zugleich darstellen, so trennen sie es im Raume, damit nicht die Schatten auf die Körper fallen. Gewöhnlich trennte also die Gränze der Tafel

*) Quintilian, Inst. VIII. 5. 26.

die einzelnen Gruppen, und selbst wo man eine grössere Tafel brauchte, verband man dennoch die Gruppen und Gestalten nicht zu einem Ganzen, sondern liess sie abgesondert. Nur hiedurch lässt sich auch jene geringe Zahl der Farben erklären.

Erst noch später, als die Kunst ihren höchsten Gipfel erreicht hatte und sich dem Verfall bereits entgegen neigte, fand man diese alte, vierfarbige Weise zu herbe und streng, und suchte nach neuen, blühenden Farben. Es hing dies zusammen mit der sich entwickelnden Richtung der Kunst auf das Anmuthige; der Reiz der Carnation, die Andeutung oder Ausführung zarterer Gemüthsstimmungen und eine genauere Naturnachahmung wurden jetzt höher gewürdigt und erstrebt. Dadurch kam es denn auch, dass die Bilder mehr als bisher Hintergründe und Umgebungen der Hauptgruppen erhielten. Indessen blieben diese dennoch immer der einzige Gegenstand des Interesses, sie wurden auf der Fläche des Vordergrundes dargestellt, nicht in eine bedeutsame Verbindung mit der Tiefe gebracht, und das Bild als Ganzes bekam nie die Bedeutung wie in der neuern Malerei. Dies gilt auch bei den wenigen reichern Compositionen, welche sich, wie die vor einigen Jahren in Pompeji aufgefundene Alexanderschlacht, mehr der modernen Weise nähern.

Man hat darüber gestritten, ob die Alten die Perspective kannten. Ausser Zweifel ist es, dass ihnen die mathematischen Gesetze der Linien-Perspective nicht fremd waren*); in Pompeji finden sich sogar landschaft-

*) Unzweifelhaft geht dies aus den Worten Vitruvs in der Einleitung zum 7. Buche seines Werks hervor. Schon zur Zeit des Aeschylus habe Agatharcus die Scene für die Tragödie eingerichtet, und einen Commentar darüber hinterlassen. Demnächst hätten Democrit

liche und architektonische Ansichten, welche nur durch Anwendung perspectivischer Regeln möglich waren. Allein den künstlerischen Werth des Perspectivischen kannten sie nicht; die völlige Körperform in ihrer Schönheit und Bedeutsamkeit galt ihnen zuviel, um ihr nicht die perspectivische Richtigkeit ohne Bedenken zu opfern. Noch weniger Sinn hatten sie für die Luftperspective, und das Geheimniss der Zusammenwirkung des von allen Seiten reflectirten Lichtes in der perspectivischen Auffassung der Natur war ihnen völlig fremd. Jene Prospecte sind nur ein untergeordneter Schmuck der Zimmer, ohne eine Spur von landschaftlicher Stimmung oder von tieferem künstlerischen Gefühl.

Man malte sowohl auf Tafeln in Temperafarben, als auf der Wand al fresco oder auf trockenem Anwurf. Später und für kleinere Gegenstände wurde auch häufig die Wachsmalerei (Enkaustik) angewendet. Man hat lange die Wandgemälde von Pompeji wegen ihrer vortrefflich erhaltenen, leuchtenden Farben ebenfalls für enkaustische gehalten, neuere Forschungen haben indessen erwiesen, dass hier kein Wachs angewendet, und dass der elegante Glanz dieser Bilder nur durch eine höchst sorgfältige Mischung und Bearbeitung des Anwurfes und durch die Solidität der Farbstoffe hervorgebracht ist*). Dieser Glanz der Farben auf der polirten Mauerfläche ist

und Anaxagoras darüber geschrieben, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extensionem certo loco centro constituto ad lineas ratione naturali respondere, uti de incerta recertae imagines aedificiorum in scenarum picturis redderent speciem, et quae in directis planisque frontibus sint figuratae, alia abscedentia, alia prominentia esse videantur. Es ist indessen begreiflich, dass diese nur auf Bühnentäuschung abzweckende Kenntniss in eigentlichen Bildern nicht sogleich angewendet wurde.

*) Wiegmann, die Malerei der Alten. Hannover 1836.

ebenso wie der des Wachses ein kalter, welcher die Gegenstände isolirt, anstatt sie durch ihre mannigfaltigen Reflexe zu verschmelzen. Er verhält sich zu dem warmen und transparenten Glanze des Oels, wie das glatte und glänzende Blatt des südlichen, immergrünen Baumes, zu dem tiefen und schattigen Grün des nordischen Laubes. Der Gebrauch des Oels blieb den Alten unbekannt, und schon darin, dass sie nicht suchten und fanden, was allein dazu führen konnte, liegt der Beweis, dass ihnen das Gefühl für das Ganze des Bildes, das eigentlich Malerische, fehlte.

Mit diesen Farben malte man theils auf Tafeln, theils unmittelbar auf die Wand. Ein alter Schriftsteller (Plinius) berichtet in einem, freilich nur beiläufigen Worte, dass der höchste Ruhm nur in der Tafelmalerei erlangt worden, (nulla gloria artificum est, nisi eorum qui tabulas pinxere) und dieser Ausspruch, der mit der Aufzählung und Beschreibung grosser Wandgemälde von berühmten Meistern schwer in Einklang zu bringen ist, hat neuerlich weitläuftige Erörterungen unter den Archäologen veranlasst, deren Resultat indessen jedenfalls dahin zu führen scheint, dass, welchen Sinn auch jener, nicht allzugenaue Autor mit seinem Ausspruche verbunden haben möge, derselbe keinesweges wörtlich zu verstehen sei*). Eine besondere Art malerischer Darstellung, welche wenigstens in der spätern Zeit der antiken Kunst höchst beliebt war, ist die Mosaik, eine Zeichnung oder Malerei durch Aneinanderfügung farbiger harter Körper zu einer Fläche. Als Zierde untergeordneter Räume, wie etwa der Fussböden, sehr brauchbar, ist diese Gattung dennoch für höhere

*) Letronne, lettre d'un Antiquaire à un artiste sur l'emploi de la peinture murale dans la décoration des temples etc. Paris 1835.

Zwecke wenig geeignet, weil der Glanz der Steine oder sonstigen Materialien stets etwas Kaltes hat, und die Zusammenfügung immerhin nicht das Leben und die Wärme der Pinselführung erlangt. Das Vorherrschen dieser Arbeit ist daher auch nur ein Beweis eines weniger nach der malerischen Seite der Kunst hingewendeten Sinnes.

In der Anordnung und selbst in den Gegenständen schloss sich die griechische Malerei ziemlich nahe, und mehr als es dem Geiste dieser Kunst angemessen, an den Styl der Reliefs an. Man blieb zwar nicht ganz bei der strengen Profilstellung stehen, aber die Verschmelzung der einzelnen Gegenstände zu einem Ganzen und der Gestalten mit dem Hintergrunde, den zauberischen Wechsel von Licht und Schatten kannte man wenig oder gar nicht. Das Hauptinteresse ruhete in der Malerei wie in der Plastik durchaus auf der Schönheit und Bedeutsamkeit einzelner Gestalten. Wir sehen dies aus den erhaltenen Malereien und aus dem, was beschreibend oder lobend über die untergegangenen Meisterwerke dieser Kunst bei den Schriftstellern gesagt wird. Die Gegenstände sind ganz aus demselben Kreise, wie die Aufgaben der Plastik genommen, höchstens zeigt sich die Hinneigung zur Auffassung feinerer moralischer Züge und zum Leichtfertigen hier etwas stärker. Später wandte sich die allgemein verbreitete Kunst wohl auch zu kleinlichern, mehr anmuthigen Gegenständen, welche niemals Aufgabe der Plastik gewesen waren, man malte, wie wir es nennen würden, komische Genrebilder und selbst landschaftliche Prospecte. Aber diese Gattungen standen in höchst geringer Achtung, und die Art wie sie behandelt wurden, verdiente auch (wenn wir nach den pompejani-

schen Bildern schliessen können) keine besondere Gunst. Es fehlt diesen Bildern grade das, was ihnen geistigen Werth verleihen konnte, das malerische Princip, und namentlich sind die landschaftlichen nur kahle kleinliche Spielereien, ohne Kraft und Empfindung.

Diese Erscheinung ist sehr merkwürdig. Man sollte glauben, dass dem feinen Sinne der Griechen keine Schönheit der Natur entgangen wäre. Bei der Darstellung des Menschlichen hatte die moralische Richtung einen grossen Einfluss und wir haben schon bemerkt, dass diese der Malerei weniger günstig war. Um so mehr hätte diese Kunst sich, scheint es, den Gegenständen zuwenden müssen, bei welchen diese moralische Rücksicht fortfiel und sie den Wetteifer der Plastik nicht zu fürchten hatte.

Zwar sagte das Farbenmaterial der Griechen diesen Gegenständen nicht zu, da sie namentlich die Oelmalerei nicht kannten; allein man darf nicht zweifeln, dass sie bei ihrem grossen technischen Geschick sich hier zu helfen gewusst haben würden. Die Erfindung würde dem Bedürfnisse gefolgt sein. Noch weniger darf man glauben, dass eine strenge Ansicht von der historischen Würde der Kunst sie von diesen Gattungen zurückgehalten habe; vielmehr können wir überall wahrnehmen, wie sie bemüht sind, das Gebiet der Kunst auszudehnen, mit der Natur in jeder Beziehung zu wetteifern.

Der Grund dieser Erscheinung scheint in einer Eigenthümlichkeit ihres Gefühls für die Natur zu liegen. Gewiss hatten die Griechen die feinste Empfänglichkeit, die innigste Wärme für die Schönheit der Natur, aber vielleicht nicht für alle Erscheinungen, und namentlich nicht für die, welche dem malerischen Princip entsprechen.

Es ist nicht ganz leicht, dies überzeugend nachzuweisen. Aus den Aeusserungen der griechischen Schriftsteller erfahren wir darüber nichts und können es auch nicht wohl erwarten. Denn jeder lebt nur innerhalb der Gränzen seines Wesens und kennt sie nicht von aussen her. Schon der einzelne Mensch vermag nicht leicht von seinen Mängeln Rechenschaft zu geben; noch viel weniger können es ganze Völker, da ihnen die Gelegenheit zu Vergleichungen noch mehr abgeht. Die beste Auskunft werden wir erhalten, wenn wir die Aeusserungen des Naturgefühls auf einem andern, verwandten und zugänglicheren Gebiete, in der Poesie beobachten. Da ist denn schon der alte Homer eine reiche und unverfälschte Quelle. In seinen Gleichnissen zeigt sich das Naturgefühl der Griechen mit aller seiner Feinheit und Vielseitigkeit. Wir sehen darin, dass ihre Empfänglichkeit keinesweges auf die Aeusserungen des menschlichen Wesens beschränkt, dass ihnen auch die Thierwelt und selbst die leblose Natur höchst anziehend und verständlich war. Wir bewundern die Feinheit des Sinnes, mit welcher das Analogon für menschliche Handlungen, Zustände und Empfindungen in der umgebenden Natur gefunden, und die Kraft der Phantasie, mit welcher dieses Bild ausgemalt wird. Vor allem prächtig und belebt sind bei Homer die Schilderungen der Thierwelt. Der kriegerische Stoff seiner Gesänge wies den Dichter vorzugsweise auf das Gebiet eines kräftigen Lebens hin. Da vergleicht er denn gern seine anstürmenden Helden mit dem Löwen oder dem Eber, der „in die Hunde der Jagd hochtrotzenden Muthes hineinstürzt.“ Näher ausmalend führt er uns in die Geschichte des Wildes ein; er zeigt:

Wie auf den Eber umher Jagdhund' und blühende Jäger
Rennen im Sturz; er wandelt aus tief verwachsener Holzung,
Wetzend den weissen Zahn im zurückgebogenen Rüssel;
Rings nun stürmen sie an, und wild mit klappernden Hauern
Wüthet er; dennoch bestehn sie zugleich, wie schrecklich er drohet.

An einer andern Stelle giebt der Dichter die Tragödie des verwundeten Hirsches, der verblutend hinsinkt, von Schakaln angefallen, von dem edeln Löwen befreit wird. Alles ist hier Leben, Gefühl für das Charakteristische der Erscheinung. Ebenso wie die Kraft des Löwen weiss er die Langsamkeit des Esels, die Wachsamkeit der Hündin bei ihren Jungen, den Zug der Schwäne, den sanften Flug der Tauben zu schildern. Gern verweilt er bei der Nachtigall, der Tochter Pandareus, wenn sie

Ihren schönen Gesang im beginnenden Frühling erneuert;
Sitzend unter dem Laube der dichtumschattenden Bäume,
Rollt sie von Tönen zu Tönen die schnelle melodische Stimme.

Auch die Pflanzenwelt bietet ihm die schönsten Gleichnisse. Seine Helden stehen „wie hochwipfelige „Eichen des Berges, welche den Sturm ausharren und „Regenschauer beständig;" seine Jünglinge senken im Tode das Haupt wie die Blume des Mohns, oder fallen wie der stattliche Sprössling des Oelbaums, welchen der Sturm entwurzelt. Auch die Erscheinungen der grössern Natur sind höchst lebendig geschildert, der Stern, der am nächtlichen Himmel bald hervorblickt bald von Wolken bedeckt wird, der Strom, der angeschwollen aus den Bergen hervorstürzt Eichen und Kiefern fortreissend, das Gewölk, das vom Gebirge her sich ausbreitet, vor Allem das Meer, wie es vor dem nahenden Gewitter unruhig sich wälzt, oder wie es dem Winde entgegen in der Brandung schäumt. Auch die fallenden Schneeflocken,

wie sie das Land allmälig umhüllen, aber von der Meereswoge fortgespült werden, benutzt er zu einem schönen Vergleiche. Und selbst die grossartige Ruhe der Natur entgeht ihm nicht. Er vergleicht die Nachtwache des trojanischen Heeres an den Feuern mit der Stille der Landschaft:

Wie wenn hoch am Himmel die Stern' um den leuchtenden Mond her
Scheinen im herrlichen Glanz, wenn windstill ruhet der Aether;
Hell sind alle die Warten der Berg' und die zackigen Gipfel,
Thäler auch; aber am Himmel eröffnet sich endlos der Aether;
All' auch schaut man die Stern', und herzlich freut sich der Hirte.

In allen diesen Gleichnissen *) erkennen wir das wärmste Naturgefühl. Der Dichter ist unübertrefflich in feinen Zügen, mit denen er schnell, ohne kleinliches Ausmalen und doch in vollster Anschaulichkeit die Handlung oder den Moment unserer Seele vergegenwärtigt.

Weniger bedeutend sind die Beschreibungen einzelner Gegenden. Die Gärten des Alkinoos werden zwar von Odysseus bewundert, aber die Schilderung spricht nur von der Fruchtbarkeit und dem Reichthume der Anlage, von einzelnen Bäumen und bewässernden Quellen. Etwas mehr malerische Wirkung macht die „schön gewölbete Grotte" der Nymphe Kalypso; die Bäumen, die Wiesen, welche sie umgeben, der Weinstock, der sie beschattet, die silberblinkenden Quellen werden erwähnt. Aber die höchste Betonung der Annehmlichkeit des Ortes wird doch durch den Zusatz gegeben, dass

*) Der Eber Il. XI. 324, 414, 474. Löwe XII. 42. Hirschkuh Od. XVII. 126. Esel Il. XI. 558. Hündin Od. XX. 14. Schwäne Il. II. 459. Kraniche III. 3. Tauben V. 778. Bienen XII. 167. Nachtigall Od. XIX. 517. Eichen Il. XII. 132. Mohn VIII. 306. Oelbaum XVII. 53. Sterne V. 5. XI. 62. XXII. 317. Der Strom XI. 492. Gewölk XVI. 297. Das Meer XIV. 16. XI. 305, 297. Schneeflocken XII. 156. 279. Nachtruhe VIII. 555.

Selbst ein unsterblicher Gott verweilete, wenn er vorbeiging,
Voll Verwunderung dort und freute sich herzlich des Anblicks.

In dieser menschlich göttlichen Gestalt wird die Schilderung erst zusammengefasst. Die Beschreibungen der Cyklopeninsel und des Eingangs zum Hades sind kurz und wenig gewährend; bedeutender, doch ganz als Handlung und Personification ist die der Scylla und Charybdis. Besonders charakteristisch ist aber das Weltbild auf dem Schilde Achills. Nur ganz im Allgemeinen wird der Erde und der personificirten Himmelskörper gedacht, ausführlich und lebendig wird die Schilderung erst, wenn sie an die Oerter menschlicher Thätigkeit kommt*).

Bei den andern Dichtern der bessern Zeit sind die Aeusserungen, welche zu unserm Zwecke dienen könnten, sehr viel sparsamer eingestreut. Bei Pindar und Aeschylus tritt die Beziehung auf die Natur stets nur in leichter metaphorischer Andeutung ein; die fortreissende Begeisterung des Lyrikers, die Spannung des Moments in der Tragödie liessen weder das ausgeführte Gleichniss noch die Beschreibung zu. Wichtiger ist Sophokles. Zwar verschmäht er es, für eigentlich tragische Zwecke die Schilderung der Natur zu Hülfe zu nehmen. Philoktet klagt wohl über die Einsamkeit der wüsten Insel Lemnos aber der Dichter versucht es nicht, die Schrecken einer wilden Natur weiter auszumalen. Dennoch kommt bei ihm die schönste landschaftliche Schilderung vor, welche die griechische Poesie aufzeigen kann, in jenem herrlichen Chorgesange, mit welchem die Greise von Kolonos den flüchtigen Oedip gastlich begrüssen. Da rühmen sie

*) Die Gärten des Alk. Od. VII. 112; die Insel der Kalypso V. 63; die der Cyklopen IX. 116; der Hades XI. 15; Scylla und Char. XII. 73; der Schild Il. XVIII. 483.

denn dem Blinden die Schönheit des Hains und der attischen Flur. Die Blumen blühen, der Kephissos schlängelt sich durch die Triften. Aber Leben gewinnt doch auch hier das ganze Bild nur, indem der Festzug des Dionysos, der Chortanz der Musen und der goldne Wagen der Aphrodite sich der geheiligten Stelle nahen, und neben dem Oelbaume Athene's das Ross des Neptun aus den Meereswellen emporsteigt. Die Natur verwandelt sich sofort in belebte Gestalten und Handlung.

Später, aber in einer noch immer ganz griechischen Zeit bildete sich eine poetische Gattung aus, welche recht eigentlich dem Genuss der landschaftlichen Natur gewidmet war, die Idylle. Da finden wir denn in der That höchst anmuthige Schilderungen des Landlebens. Die Hirten ruhen auf hochschwellendem, duftenden Grase, auf frischem Weinlaube, Quellen rauschen, Ulmen und Pappeln werden von sanften Lüften bewegt, Bienen und Cicaden schwirren, Lerche und Goldfink singen, die Turteltaube girrt, und, damit auch ein melancholischer Zug im Bilde nicht fehle, ächzt das Käuzlein aus fernem Dickicht. Ein anderes Mal erfreuen Wanderer sich der wuchernden Waldung, der glatt aufsteigenden Felswand, der lebendigen Quelle, auf deren Boden Kiesel wie Silber und Krystall glänzen. Aehnliche Schilderungen des Frühlings, der friedlichen Flur sind nicht selten, und mit Behagen malt der Hirt seine lieblichen Gefilde im Gegensatze des tobenden Meeres aus.*)

Wir dürfen, glaube ich, nach diesen Beispielen den Schluss auf den Umfang und die Art des griechischen Naturgefühls ziehen. Wir sehen es von mehr als einer Seite; im Epos unter den grossen Ereignissen des Völ-

*) Theokrit Id. VII. 132. XVI. XXII. Moschos Id. V.

kerkampfs mehr die bewegten und thatkräftigen Erscheinungen der Natur, in welchen das Einzelne aus dem allgemeinen Hintergrunde hervortritt und sich geltend macht, in der Idylle mehr dieses Ganze in Ruhe und zum Genusse sich darbietend. An Hingebung, an Genauigkeit und Gründlichkeit der Auffassung fehlt es überall nicht, aber doch unterscheidet sich dieses Naturgefühl sehr deutlich von dem unsern, namentlich von dem, welches sich in der Landschaftsmalerei geltend macht. Denn auch in der Idylle kommt es nur auf den Genuss des Menschen, auf das Behagliche der Fruchtbarkeit und Ruhe, der Frische und Kühlung an. Nur in dieser Beziehung, nur in ihrer unmittelbaren Einwirkung auf den Menschen wird die Natur beachtet; von einem unbedingten Hineinfühlen in sie, von einer uneigennützigen Empfindung ist keine Spur zu finden.

Man könnte vielleicht einwenden, dass diese Beispiele aus den Dichtern zu keinem Schlusse berechtigten, weil auch die Poesie ihr bestimmtes Stylgesetz habe, welches ihr nicht gestatte, in das Leidende und Ruhende überzugehen, weil sie auf Bewegung und Handlung angewiesen sei. Lessing hat diese „Gränzen der Poesie und Malerei“ nachgewiesen und es als einen Vorzug der Alten gezeigt, dass sie sich nicht, wie manche neuern Dichter, in umständliche und äusserliche Beschreibung eingelassen haben, dass jede Schilderung bei ihnen durch Handlungen gegeben wird, nicht das Gewordene, sondern das Werdende darstellt. Allein seine Bemerkung betrifft nur die poetische Form, während wir von dem Inhalte sprechen; wir vermissen nicht etwa eine grössere Genauigkeit des Ausmalens, vielmehr ist diese in hinlänglichem Maasse vorhanden, wir untersuchen vielmehr den

Gegenstand dieser Ausführung. Auch in dieser Beziehung war die Lebensfülle des griechischen Volkes zu gross, die Dauer ihrer Poesie zu anhaltend, als dass ein Gefühl, welches wirklich da gewesen wäre, nicht einen Ausdruck gefunden hätte, allenfalls selbst auf Kosten der poetischen Schönheit. Wir dürfen daher nicht besorgt sein, dass ein Stylgesetz der Poesie uns den Zutritt in das innere Heiligthum der Empfindung verwehre.

Am deutlichsten werden wir uns auch hier wieder des Resultates durch Vergleichung bewusst werden. Wenn wir auf die hebräische Dichtung und auf die Form des Naturgefühls zurückblicken, welche in ihr sich zeigte, so erinnern wir uns, wie dort die Phantasie des Sängers mit Blitzesschnelle von einem Gegenstande zum andern geschleudert wurde, die weiten Räume der Natur durchflog, und nicht eher rastete, bis sie die Beziehung auf den Herrn der Natur gefunden hatte. Wie ganz anders ist es bei den Griechen, wo sich der Dichter so treu und kräftig in den einzelnen Gegenstand einlebt, seinen Bewegungen folgt und in seinem Wesen weilt. So ist es in jenen homerischen Gleichnissen, so auf andere Weise in den idyllischen Schilderungen des Theokrit und Moschos. Beide Völker sind in der That entschiedene Gegensätze, dort die flüchtigste, vergesslichste Eile, hier das beharrliche, liebevolle Versenken, dort die leichteste, geistigste Berührung, hier die volle Körperlichkeit. Auch jene flüchtigen Metaphern der Juden gehen aus einem Mitgefühle für die Natur hervor, das aber nicht die Innigkeit und Wärme des griechischen Naturgefühls besitzt. Dieses hat den Vorzug der Objectivität, weil es sich dem Gegenstande ohne Rückhalt hingiebt; allein indem es sich dem vereinzelten Gegenstande

hingiebt, wird es nothwendig von dem Erfassen der Natur im Ganzen abgezogen und die Empfindung der Natureinheit kann nicht in voller Stärke entstehen. In dieser Beziehung hat das Naturgefühl der Hebräer einen Vorzug; wir können es ein höheres nennen. Die Phantasie schwang sich gleichsam zum Throne Jehova's auf und überblickte von dieser Höhe die ganze Weite der Schöpfung. Der Grieche dagegen lebte mitten auf der Erde, verbrüderte sich mit ihren Geschöpfen, und konnte in dieser allzugrossen Nähe das Ganze nicht überblicken.

Für die bildende Kunst war jener erhabene Schwung der Phantasie bei den Juden ein Hinderniss; der Grieche erhielt durch seine Art der Naturauffassung die hohe Befähigung für dieselbe, aber nur im plastischen Sinne, nur für das Einzelne.

Bei Homer, wo die griechische Naturansicht sich mit aller Frische und Unbefangenheit ausspricht, können wir ihre Consequenzen vollständig übersehen. Mit kindlicher Liebesfähigkeit tritt der Dichter den Geschöpfen der Natur entgegen; mit kindlicher Neugierde beobachtet er ihre feinsten Regungen, das Leben der Thiere und Pflanzen, die Bewegung des Himmels. Aber er sieht nur das Einzelne, die einzelne Gestalt, den flüchtigen Moment. Bei solchem Einzelnen verweilt er, dies malt er mit Ruhe aus und geht dann wieder zum Faden seiner Geschichte, zum Menschlichen, über. Jene eine Naturerscheinung erweckt in ihm nicht den Trieb, ein Bild des Ganzen zu erlangen. Das Einzelne in der Natur hat aber nur dann Werth, wenn es als eine Aeusserung des grossen Lebens der Schöpfung aufgefasst wird oder wenn die Phantasie in ihm Aehnlichkeit mit dem Geistigen entdeckt und ihm ein geistiges Leben verleiht. Daher

der Anthropomorphismus der Griechen; weil sie die Natur nicht als ein Ganzes auffassten, mussten sie alle Erscheinungen menschenähnlichen Gestalten beilegen. Wir sehen, wie diese Naturauffassung mit dem Religiösen, wir können leicht wahrnehmen, wie sie mit dem Moralischen zusammenhängt. Denn das Einzelne bewährt sich nur durch die That als lebendig, und nur durch sie tritt es aus seiner Isolirung heraus. Daher (denn ich bedarf hier nur der kürzesten Andeutung) das Vorherrschen des kräftigen, männlichen Elements, daher der republikanische Sinn. Daher ist denn auch das gründliche, ausgeführte Gleichniss so charakteristisch für diese griechische Naturauffassung. Es ist eine durchaus plastische Form, vollständige Belebung der Gestalt in allen ihren Gliedern, und zwar durch ihre Beziehung auf den Menschen. Aber auch in dem Gebrauche des Gleichnisses selbst können wir die Schranken des griechischen Naturgefühls erkennen. Denn nur für einzelne Handlungen, Bewegungen, Empfindungen des Menschen finden sich Naturbilder, für sein ganzes Wesen kennt der Grieche keinen würdigen Gegenstand des Vergleichs in der Natur. Wenn er die Kraft, die Schönheit eines Menschen schildern will, kann er ihn nur den Göttern vergleichen*).

*) Bei Homer unzählige Male: den unsterblichen Göttern vergleichbar. Nur für einzelne Schönheiten hat er Vergleiche (z. B. geringeltes Haar wie die purpurne Blume Hyakinthos) oder für die Handlung des Verschönerns, Od. VI. 229.

Wie wenn mit goldnem Rand ein Mann das Silber umgiesset,
Also umgoss die Göttin ihm Haupt und Schultern mit Anmuth.

Theokrit (Id. XVIII. 26) ist auch hier schon moderner:

Wie wenn schimmernd der Lenz aufsteiget vom Winter,
Eos am Himmel erhöht, erglänzt mit herrlichem Antlitz:
Also glänzte vor uns die goldne Helena weiland!

Freilich war diese Naturauffassung eine einseitige, welche nicht völlig rein erhalten werden konnte, sobald ein tieferes Nachdenken über das grosse Weltganze eintrat. Daher ist es begreiflich, wenn Aristoteles in einer merkwürdigen Stelle die Schönheit der grossen Natur, des Himmels und der Erde, als einen Beweis für das Dasein der Götter anführt, und sie dabei in gedrängter Weise, aber mit einer Begeisterung schildert, die einigermassen an die Erhabenheit der Naturschilderung in den Psalmen erinnert.*) Zwar konnte diese theoretische Einsicht des Philosophen noch nicht sogleich in das Volksleben übergehen, indessen verlor doch jenes homerische Gefühl mehr und mehr an seiner plastischen Beschränkung, freilich auch an seiner Kraft und Frische. Schon die Idylle war eine Concession, welche jener neuen Naturauffassung gemacht wurde; aber doch nur eine bedingte. An die Stelle der Hingebung an den Gegenstand, der Objectivität des Naturgefühls, trat nun die Betonung des subjectiven Elements, das Hervorheben des geniessenden Menschen; der Charakter der Einzelheit blieb noch bestehen, aber aus der kräftigen That wurde weichlicher Genuss. In den frühesten Idyllen trat dieses Gefühl noch als ein neuer poetischer Aufschwung hervor, in römischer Zeit vermehren sich Aeusserungen dieser Art, aber auch da ist immer nur von der Annehmlichkeit, niemals von der Erhabenheit der Natur die Rede.**)

Wie die Cypress' im Garten, wie Thessalerross an dem Wagen:
So mit rosigem Wuchs schien Helena vor Lakedämon.

Indessen ist hier auch schon nicht mehr ein Gleichniss, sondern eine Häufung von Metaphern.

*) Bei Cic. de natura Deorum II. c. 37.

**) Liebliche Landschaftsbilder finden sich in spätern Gedichten der Anthologie, wahrscheinlich schon aus christlicher Zeit (Jacobs

Jener philosophische Gedanke des Aristoteles ging niemals unbedingt in das griechische Volksleben über.

Die bildenden Künste sind beharrlicher als die Poesie; sie nehmen weniger Theil an der philosophischen Erweiterung des Sinnes und vermögen nicht über den ursprünglichen Standpunkt ihres Volkes, auf welchem ihre Formen entstanden sind, hinauszugehen. Jene plastische Beschränkung behielt daher bei ihnen ihre volle Wirksamkeit.

Ich glaube, dass ich hiernach nicht weiter auf die Frage zu antworten brauche, weshalb bei den Griechen die Malerei der Plastik untergeordnet blieb und weshalb diese Kunst die eigenthümlichen Schönheiten ihres Styls hier nicht entwickelte. War der plastische Styl nicht bloss eine Aeusserung des Kunstsinnes, sondern ein Abbild der innerlichsten Empfindung, einer innern Form, welche das ganze Denken und Leben des griechischen Volkes beherrschte, so musste sich auch die Malerei ihm anschliessen. Kein Grieche konnte darauf kommen oder es durchführen, sie freier und selbstständiger zu behandeln. Hätte er es gethan, so würde sein Werk unverständlich und disharmonisch neben den übrigen Aeusserungen des Volkslebens gestanden haben. Dieselbe Kraft und Richtung der Phantasie, welche dem Auge des Griechen überall menschliche Gestalten vorzauberte,

gr. Blumenlese Buch 8. Nr. 38, 39). Ebenso ist die Beschreibung des Frühlings in dem Romane des Longus (aus dem vierten Jahrhundert unserer Zeitrechnung) schon ziemlich modern. Aelian (var. hist. III. 1.) leitet die Beschreibung des Thals Tempe damit ein, dass er sagt, die Natur sei ehrgeizig gewesen, alle ihre Schönheit zum Schmucke dieses lieblichen Ortes zu verwenden. Indessen erwähnt er doch in der ausführlichen Beschreibung nicht der Formen des Gebirges; die Schönheit des Erdkörpers war den Griechen auch in dieser letzten Zeit verschlossen.

machte es für die Schönheit der Natur im Ganzen unempfänglich.

Hier ist also ein Mangel, auch ein künstlerischer Mangel an dem so hochbegabten Volke; aber auch dieser ist nur ein bedingter. Denn jenes moderne Gefühl für landschaftliche Schönheit ist auch mit der Hinneigung zu einer weichlichen Sentimentalität verbunden, mit welcher die schönste Eigenthümlichkeit des griechischen Geistes, der männliche, thatkräftige, ich darf wohl sagen plastische Sinn nicht vereinbar gewesen wäre. Vortheile und Nachtheile gleichen sich daher, wenigstens für die Kunst, aus; ja vielleicht sind die Vortheile, welche die enge Verbindung der verschiedenen Künste, die Beschränkung des gesammten Kunstgebietes auf einen mässigen und übersichtlichen Kreis gewährte, überwiegend. Dies wird sich aus einer weitern Betrachtung ergeben, welche aber erst im folgenden Kapitel ihre Stelle findet.

Fünftes Kapitel.

Die Polychromie in der griechischen Architektur und Plastik, und das Verhältniss der drei bildenden Künste zu einander.

Auf eine für die Charakteristik der griechischen Kunst sehr merkwürdige Erscheinung ist man erst neuerlich aufmerksam geworden, darauf nämlich, dass die Griechen ihre Gebäude und Statuen vielfältig mit Farben zu überziehen und zu schmücken pflegten. Seitdem man sich mit der Betrachtung der antiken Kunst beschäftigte, hatte man es stets herausgehoben, dass bei den Alten die Künste sich von einander sonderten, dass die Architektur rein mathematisch zweckmässige Glieder des Baues, ohne bildliche Verkleidung liebte, und die Plastik die ihrem Stoffe und Geiste zusagende Ruhe behielt, ohne sich durch das Lockende anmuthig bewegter malerischer Motive verleiten zu lassen. Dabei hatte man denn auch die Farblosigkeit der Sculptur geltend gemacht. Zwar

wusste man längst aus alten Schriftstellern, dass noch spät farbig bemalte Bildsäulen von Holz in manchen Tempeln verehrt wurden, auch hatte man an einzelnen auf uns gekommenen alterthümlichen Statuen Farbenspuren bemerkt, man erklärte sich dies aber als die Gewohnheit einer frühen barbarischen Zeit, die aus religiöser Rücksicht in einzelnen Fällen beibehalten sei. Auffallend war es später, als man bei der Aufdeckung des verschütteten Pompeji Säulen und Mauern durchweg mit bunten Farben bemalt fand, indessen konnte man dies aus dem falschen Geschmack einer italienischen Provinzialstadt herleiten. An Bildsäulen endlich aus der römischen Kaiserzeit nahm man nicht selten wahr, dass die Haare oder das Gewand von farbigem, während das Gesicht von weissem Marmor war, was man jedoch mit Recht als einen Beweis des Kunstverfalls betrachtete.

Eine andere Deutung schienen aber diese Thatsachen erhalten zu müssen, als man in neuerer Zeit mit den Werken der Blüthezeit griechischer Kunst, namentlich mit den attischen Monumenten, bekannt wurde, und auch an diesen manche Ueberreste farbigen Auftrags wahrnahm. Es schien erlaubt zu vermuthen, dass, wenn auch nur geringe Farbenspuren sich erhalten hätten, sehr viel mehr vorhanden gewesen und nur durch den Einfluss der Witterung in einer so langen Reihe von Jahrhunderten vertilgt sein müsse; einige der Entdecker glaubten sich daher berechtigt, eine durchgängige Bemalung sowohl der Gebäude als der Statuen annehmen zu müssen. Ein Umstand, welcher die ganze bisherige Ansicht von den Schönheitsbegriffen der griechischen Kunst umgestossen haben würde. Mit einem Enthusiasmus, welcher vielleicht durch den Reiz des Widerspruches gegen die Einseitig-

keit der bisherigen Theorie gesteigert wurde, glaubte man in dieser Entdeckung einen neuen Schlüssel zum Verständniss der alten Kunst gefunden zu haben, statt der Einförmigkeit des Weissen mannigfaltige, lebensvolle Farben, statt der kalten, trocknen Form eine frische Naturwahrheit. Gründlichere Forschungen, genauere Prüfung des Vorgefundenen, Vergleichung der Angaben alter Schriftsteller von farbigen Theilen der Gebäude und bemalten Statuen mit andern Stellen, welche grade die Weisse an Kunstwerken beider Art hervorheben, führten zwar bald dies allzuweit ausgedehnte System der griechischen Polychromie (Vielfarbigkeit) auf ein glaubhafteres Maass zurück, immerhin aber ist das Resultat jener neuen Entdeckung noch höchst wichtig.*)

An ein durchgängiges Bemalen der Gebäude und Statuen, welches jenen einen farbigen Schmuck, diesen eine wachsfigurenartige Aehnlichkeit mit der Natur gegeben, und den edlen Marmor mit seiner lebendigen Transparenz überall verdeckt hätte, ist freilich nicht zu denken; ebensowenig aber an ein abstractes Festhalten der blossen Form, welches jede Farbenanwendung ver-

*) Hittorf, de l'architecture polychrome in den Annali dell' instituto di corrispondenza archeologica Vol. II. p. 263. sqq., demnächst der Architekt Semper in seinen „Vorläufigen Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten" führten diese Ansicht in ihrer weitern Ausdehnung durch, deren nähere Prüfung und Berichtigung in Dr. Kugler's Schrift: Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur, Berlin 1835 erschöpfend geliefert ist. Manche vermeintlichen Farbenspuren werden sich übrigens bei näherer Untersuchung nicht als solche bestätigen wie namentlich schon Morey in dem Bull. dell' instit. archeol. 1836 gegen Semper dargethan hat, dass an den Säulen des Trajan und des Antonin in Rom das Grün nur von der oben angebrachten, oxydirten Bronce herabgeflossen, das Goldgelb vom Einfluss der Witterung auf dem Marmor entstanden, das Blau gar nicht vorhanden sei.

bannt hätte. Die Tempel, welche von edlerm Material, namentlich von dem schönen pentelischen Marmor erbaut waren, erschienen im Ganzen und Wesentlichen als weiss, wohl aber waren an einzelnen kleinern Gliedern Farben angebracht, aber niemals aus blosser Neigung zur bunten Vielfarbigkeit, sondern stets mit der bestimmten Beziehung, ihre architektonische Form oder die darauf befindliche plastische Darstellung deutlicher hervortreten zu lassen. An dorischen Tempeln behielten die Säulen, da Form und Bestimmung sich ohnehin deutlich genug aussprach, die natürliche Farbe; der Echinus war vielleicht mit der Eierverzierung, um seine Ründung deutlicher anzuzeigen, versehen. Der Architrav erhielt wohl einen Schmuck von Metall, namentlich von vergoldeten Schilden, jedoch ohne weitere Färbung. Am Friese waren die Triglyphen, vielleicht nur in einzelnen Theilen ihrer Form, farbig, und die Metopen hatten gewöhnlich einen blauen Grund, durch welchen die darauf angebrachten Reliefs dem entfernten Auge sichtbarer wurden. Eine gleiche Färbung erhielt wohl die Giebelwand, damit die davorgestellte Statuengruppe deutlicher hervortrete. An schmalern Gliedern mochten aber in rother Farbe entsprechende Zierrathen angebracht sein, an den wellenförmigen die geschwungenen Palmetten, an den gradlinigen der Mäander oder ähnliche bandartige Ornamente. Die Tropfen unter den Triglyphen und in den Tropfenfeldern werden vielleicht durch Vergoldung eine Erinnerung an den Glanz des Wassers gegeben haben. An den ionischen Monumenten wird ebenfalls der Fries einen blauen Grund erhalten, und an den andern, durch plastische Ornamente verzierten Theilen mögen einzelne Schattirungen die Wirkung des Meissels verstärkt haben. In der

korinthischen Architektur verschwand aber wahrscheinlich der Farbenauftrag bei dem reichern und vollern Schmucke der Steinarbeit noch mehr und es mag nur etwa eine Vergoldung an einzelnen Theilen hinzugekommen sein. Mit einem Worte also, die Bemalung hatte durch Farbe und Zeichnung keine selbstständige Bedeutung, sondern diente überall nur dazu, die untergeordneten architektonischen Glieder schärfer zu charakterisiren, während die bedeutendern, ernsten und tragenden Theile die Farbe des Steins behielten. Anders mag es sich bei Gebäuden von schlechterem Material verhalten haben, welches man ohne Verlust dem Auge entziehen konnte, und dessen geringere Dauerhaftigkeit durch einen Stuckanwurf und Farbenauftrag gegen den Einfluss der Witterung geschützt werden musste. Hier mag man, wie die meisten pompejanischen Gebäude es zeigen, sich eine buntere und weniger regelmässige Bemalung erlaubt haben.

Ein ähnliches festes Gesetz fand auch für die Anwendung der Farbe an Statuen statt. Hier diente sie vorzugsweise dazu, die Kleidung zu schmücken und von den nackten Theilen des Körpers zu sondern. Ein Vorbild dieses Verfahrens fand die spätere Kunst in den chryselephantinen Gestalten der Zeit des Phidias, an welchen die nackten Theile von Elfenbein, die Gewänder und der Schmuck von Gold waren. Eben so suchte man nun, als man die Bildsäulen aus einem Stoffe, Marmor oder Erz, bildete, die Gewänder deutlicher zu bezeichnen; sie erhielten einen vollständigen Farbenüberzug oder doch farbige Säume; Gürtel und Sohlen wurden durch Färbung verdeutlicht, Waffen und Schmuck häufig ganz oder theilweise von Metall gearbeitet und vergoldet. Ebenso erhielten auch einzelne kleinere Theile des Körpers zuweilen

eine Färbung, das Haar eine gelbe oder goldene, die Lippen (wenigstens in einer frühern Periode) eine rothe. Häufiger noch wurde der Glanz des Auges, dessen natürliche Schönheit der Plastik unerreichbar ist, durch einen eingesetzten Edelstein angedeutet. Die Farbe des Fleisches dagegen wurde auf keine Weise nachgeahmt. Bei uralten Werken oder in sehr vereinzelten Fällen, wo irgend ein lokaler, religiöser Grund obwalten mochte, war zwar auch der Körper mit Farbe versehen, aber dann mit rother oder schwarzer, also ohne allen Anspruch auf eigentliche Nachahmung der Natur. Gewöhnlich liess man den Stoff hier unbedeckt, liebte aber doch das Nackte dann durch solche Stoffe darzustellen, deren natürliche Farbe und Weichheit den zarten Verhältnissen und dem Wechsel der Farbentöne der Haut zwar nicht glichen, wohl aber entsprachen. Doch verschmähete man auch hier feinere Mittel nicht, um das Material noch geeigneter zu machen. So war es nicht ungewöhnlich dem Marmor durch einen enkaustischen Wachsüberzug einen gelblichern Schein und eine grössere Weichheit zu geben, oder durch eine Mischung des Erzes den Farbenton desselben dem Gegenstande nach zu modificiren. In der bessern Zeit wird man sich auch hier mit sehr leichten Andeutungen begnügt haben. Es wird erzählt, dass Silanion im Bilde der sterbenden Iokaste dem Erze Silber beigemischt, damit sie bleich erscheine, und dass ein anderer Künstler den reuevollen Athamas durch eine andere Versetzung des Metalls erröthend dargestellt habe. Diese Weise, sich an die Natur anzuschliessen, hat etwas Spielendes und mag daher nur einer späteren, weniger ernstgestimmten Epoche der Kunst angehören; man kann auch wohl zweifeln, ob sie in der bewussten Absicht der

Künstler gelegen habe oder nur der Phantasie oder dem Witze der Betrachtenden zuzurechnen ist. Wenn wir aber auch jene Erzählungen als unbedingte Wahrheit annehmen, so sehen wir doch immer, dass es bei allen diesen Färbungen der antiken Plastik nicht auf eine wirkliche Nachahmung der Natur, auf eine Wiederholung der Farben des Gegenstandes ankam, sondern nur darauf, durch andeutende Mittel die Unterschiede der Natur für die Phantasie zu vergegenwärtigen und das Gefühl auf eine entsprechende Weise anzuregen.

Dies Verfahren ist in mehr als einer Beziehung sehr lehrreich und wichtig, und wir können den künstlerischen Sinn der Griechen auch hier nur bewundern. Wollte man den natürlichen Gegenstand in seiner ganzen Form und Farbe wiederholen, so würde dies kein wahrhaft lebendiges Kunstwerk, sondern vielmehr den betrübten Anblick der erstarrten und erstorbenen Natur geben. Wenn dagegen der Gegenstand durch ein wahrhaft künstlerisches Verfahren in einer neuen Gestalt, aber so reproducirt ist, dass diese alle seine Verhältnisse in ihrer geistigen Beziehung andeutet, die Vorstellung desselben und die von ihr ausgehenden Gefühle in dem Beschauer hervorruft, dann ist der Gegenstand wieder belebt und zwar in ein höheres, geistigeres Leben zurückgerufen*). Ein Missverstand ist es, wenn man das Leben in der k ö r p e r l i c h e n Erscheinung des Kunstwerkes zu erschöpfen

*) Auch die chryselephantinen Statuen aus der Zeit des höchsten Styls sprechen eher gegen als für eine weitgehende Nachahmung der natürlichen Farbe an Statuen. Denn es zeigt sich darin das Gefühl, dass die Farbenwirkung der Natur durch andere, rein künstlerische Mittel ersetzt werden müsse. Höchstens kann man es als eine Milderung des ältern polychromischen Princips betrachten, welche dann aber auch nothwendig den Uebergang zu einer noch reineren Beseitigung der Farbe bilden musste.

meint, diese bleibt immer kalt und unbewegt; was man auch von den Lebensäusserungen des Gegenstandes in ihr niederlegen möchte, es bleibt an sich todt. Erst durch die Anregung des Beschauers und in der Bewegung, welche das Kunstwerk in der Seele desselben hervorbringt, erhält dieses wieder seine Belebung. Diese Bewegung wird aber kräftiger und wärmer durch eine zarte Andeutung, welche die Selbstthätigkeit des Beschauenden anregt, als durch eine grobe äusserliche Nachahmung der körperlichen Natur, welche nicht bloss die Vorstellung des geistigen Lebens, sondern auch die der irdischen Noth und Vergänglichkeit des Gegenstandes hervorruft. Das wahre Abbild der Natur ist nicht im Körper des Kunstwerkes gegeben, sondern es schwebt leicht und geistig in der luftigen Mitte zwischen der Seele des empfänglichern Beschauers und jenem äusserlichen Bilde.

Es ist sehr wichtig, sich diese Seite der alten Kunst recht deutlich zu machen, nicht sowohl um das Verfahren derselben unmittelbar auf die neuere Kunst anzuwenden, welche zum Theil andere Rücksichten hat, wohl aber um die Betrachtung der Kunstwerke sowohl als der Kunst im Allgemeinen zu berichtigen. Uns, den Neuern, erscheint allzuleicht die Natur nur in ihrer Aeusserlichkeit; mancher künstlerische Gedanke erstirbt in dem Ringen mit dieser todten Masse, oder wird nicht verstanden, weil die Erregbarkeit des beschauenden Publikums durch die Gewöhnung an das grob Materielle abgestumpft ist. Bei den Griechen begünstigte und erleichterte schon ihre ganze Weltansicht die künstlerische Stimmung und Erregbarkeit der Gemüther. Sahen sie doch nirgends die todte Masse; Himmel und Erde, Hain und Quelle wandelte ihre Phantasie alsbald in lebensvolle,

menschlich gestaltete Wesen um. Die materielle Natur vor ihrem körperlichen Auge verwandelte sich in ihrem Geiste sofort in ein lebendiges Bild geistiger Thätigkeit. Schon ihre Prosa war daher Poesie, ihre Betrachtung künstleriche Selbstthätigkeit, überall leichte Anregung und lebendiges Entgegenkommen. Der Scharfsinn der Neuern zerstört dieses Scheinbild erträumter Göttlichkeit und dringt auf den wahren Körper der Natur durch, aber er sollte den schönen Verkehr der Empfindungen im künstlerischen Geben und Empfangen nicht hemmen.

Auch über das Verhältniss der verschiedenen Künste wird unsere Ansicht durch jene neuen Entdeckungen berichtigt. In einer noch sehr nahen Zeit, wo man die bildenden Künste mit geringem Glücke übte, aber viel über das Wesen derselben reflectirte, suchte ein Mann, auf den wir stolz sein können, Herder, die Eigenthümlichkeiten der Plastik gradezu daraus herzuleiten, dass sie die Schönheit nicht für das Gesicht, sondern für die tastende Hand darstelle. „Thue die Augen zu und taste“ war die Anleitung, die er in seiner Weise ganz ernsthaft dem Leser gab, um in das Wesen der Plastik einzugehen. Viele Andere, ohne grade den gröbern Sinn des tastenden Gefühls auf den künstlerischen Richterstuhl zu erheben, kamen auf ziemlich ähnliche Resultate, indem sie mit rücksichtsloser Strenge die Sculptur als eine Darstellung in objectiver Form betrachteten, und daher alles, was durch Färbung oder sonst in malerischer Weise in der Sculptur wirken sollte, alles Bewegte und Scheinende, verwarfen, und nur die ruhige, äussere Gestalt gelten liessen. Die neueren Entdeckungen setzen es ausser Zweifel, dass diese Theorie wenigstens nicht den Griechen,

von denen man sie doch herleitete, angehörte. Ein geistreicher Schriftsteller hat es neuerlich auf das Eindringlichste erwiesen, dass sie nicht bloss die Farbe, wie wir gesehen haben, benutzten, sondern auch in Gewandung, Haltung und Stellung, in der Anforderung an einseitige, günstige Beleuchtung und in manchen andern Beziehungen dem malerischen Princip Eingang gaben, ja, dass sogar jene Ruhe und Leidenschaftlosigkeit, die man gewöhnlich als bezeichnende Eigenschaft der griechischen Plastik heraushebt, nicht allzu wörtlich und strenge verstanden werden darf*). In Wahrheit können wir vielmehr die Regel der griechischen Sculptur dahin aussprechen, dass sie kein Mittel verschmähete, welches Empfindungen und Gedanken, wie sie dem Geiste ihres Volkes zusagten, hervorrufen konnte, und dass nur dasjenige vermieden wurde, was entweder den Empfindungen eine materielle Breite gegeben, oder die Selbstthätigkeit des Beschauers gelähmt haben würde.

Jene einseitige Theorie der Sculptur ist als solche richtig; sie hebt wirklich heraus, was diese Kunst von andern unterscheidet, ihr inneres Gesetz ausmacht, und die Gränzen ihrer Wirksamkeit bedingt; sie zieht nur diese Gränzen zu enge. Jede der einzelnen Künste ist durch den Stoff, in welchem sie arbeitet, bedingt und verfehlt ihre Aufgabe, wenn sie dies nicht fühlt und Dinge ausprechen will, welche diesem Gebiete fremd sind. Allein sie darf und muss bis an das Aeusserste dieser Gränzen vorschreiten und sie dadurch bezeichnen, dass sie, nicht völlig ausführend wohl aber andeutend, in das Gebiet anderer benachbarter Künste übergreift. Grade darin äussert sich die höhere, geistige Freiheit

*) Feuerbach, der vaticanische Apoll.

und das künstlerische Leben, welches durch Anregung der Phantasie, über das bloss Stoffartige hinaus, erzeugt wird. Ohne solch freieres Andeuten wird die Kunst zur kalten, trockenen Verstandessache, und durch dasselbe erhält erst das geistige Element und seine, nicht bloss die eine, sondern alle Richtungen des Daseins umfassende Kraft ihre Gestaltung. So stellt die Architektur in ihren Details auf plastische oder malerische Weise natürliche Formen dar, die Malerei wird selbstständig dichtend, die Poesie malt in beschreibenden Darstellungen, und die Plastik endlich kann das Malerische nicht völlig entbehren. Es verhält sich hier ganz ähnlich, wie in moralischer Beziehung. Ein Mensch, der nur nach moralischen Regeln leben wollte, würde, wie gut auch diese Regeln sein mögen, immer zu einem kalten, starren, lieblosen Wesen werden, und die Wärme des Gefühls, welche ihn diese Regeln zu modificiren und auszudehnen antreibt, ist eine höhere und wahrere Regel, wiewohl sie grade ausnahmsweise wirkt. Wie weit man in solchem freien Ueberschreiten der Regel gehen darf, ist auch in der Kunst nur durch das feine Gefühl zu bestimmen. Denn wie das Kunstwerk ohne allen Gebrauch der Motive fremder Kunstgattungen nüchtern und unbefriedigend bleibt, so nähert es sich durch übermässigen Gebrauch derselben zu sehr der prosaischen Wirklichkeit. Die allzugenau malende Beschreibung ertödtet die Poesie, die Ueberladung mit darstellenden Verzierungen verkümmert die architektonische Wirkung des Gebäudes, die Neigung zu feinern, poetischen Motiven raubt der Malerei ihre körperliche Kraft, und ein spielendes Eingehen in das Malerische setzt die Würde der Bildsäule zur hässlichen Verzerrung oder zur todten Wachsfigur herab. Die nähere

Bestimmung dieser Gränzen hängt dann von dem Geiste, der die individuelle Kunst beseelt, und daher auch von der Nationalität des Volkes ab, und das, was die Griechen sich erlaubten, mag andern Zeiten und Völkern nicht geziemen. Sie, welche die Natur in ihrer groben materiellen Wirklichkeit nicht kannten, durften sich ihr unbefangen nähern; das künstlerische Maass, welches ihr ganzes Leben regelte, verhütete die Gefahr, durch allzugrosse Ausdehnung des Gebiets einer einzelnen Kunst gemein und prosaisch zu werden. Der strengere Ernst des christlichen Geistes und die leidenschaftliche Sinnlichkeit der entbehrenden, nordischen Völker mag eine schärfere Trennung der Kunstgattungen, eine grössere Gefahr des Versinkens in das Alltägliche und Unpoetische bedingen; bei den Griechen standen alle Künste einander nahe. Die Malerei blieb in Motiven und Mitteln dem plastischen Geiste treu, die Plastik verschmähete malerische Andeutungen nicht, die Architektur erhöhete ihre Wirksamkeit durch Sculptur und Farbe, und wurde dadurch fähig, mit den plastischen Darstellungen und den Gemälden, welche ihre Räume und Wände schmückten, ein höchst harmonisches Ganze zu bilden. Die Poesie, im höchsten Grade das Körperliche durch leichte Andeutungen malend, und die Musik in ihrem strengen Maasse die volltönenden, architektonisch-symmetrischen Verse begleitend, schlossen sich den bildenden Künsten enge an. Im festlichen Aufzuge religiöser Feier oder auf dem Theater, das ja selbst ein religiöses Fest war, vereinigten sich dann alle Künste, um ein erhabenes und phantastisch freies Abbild des schönen griechischen Lebens im erschütternden Ernst der Tragödie oder in den kühnen Scherzen der Komödie zu geben. Wie die Künste unter-

einander, standen sie alle zusammen dem Leben der Wirklichkeit nahe, und wie sich in diesem der tiefe Ernst mit der leichten Heiterkeit berührte, so waren beide auch in der Kunst nicht durch eine unübersteigliche Kluft geschieden. Wir sahen schon, wie in der plastischen Darstellung der thierische Faun durch die Gegenwart des Gottes nicht verscheucht wird. Noch deutlicher wird dieser leichte Uebergang vom Erhabenen zum Komischen in der aristophanischen Komödie, wo sich die Kunst freier ergeht, und nicht durch die Haltung des plastischen Styls gebunden ist. Wie sich hier auf eine, uns höchst fremdartige Weise die Strenge der betrachtenden Parabase an die ausschweifende, parodistische Lustigkeit anreihet, haben wir nur ein Abbild des griechischen Marktes, wo der Ernst der Volksberathung und des Gerichtes mit der Scurrilität des sinnlichen Lebens und mit einem phantastischen Witze wechselte, wie er nur aus dem Gefühle der Sicherheit und Freiheit griechischer Sitte hervorgehen konnte; und zwar dies Abbild in einer Kunst, welche mit dem höchsten Bewusstsein ihrer phantastischen Allgewalt sich einer durch und durch poetischen Wirklichkeit ohne Besorgniss anschliessen durfte. Wir mögen in dieser höchst charakteristischen Erscheinung, die uns, wie gesagt, so sehr wir uns auch mit dem Griechenthum befreunden mögen, immer fremdartig bleiben wird, den concentrirten Ausdruck dessen erblicken, was die Griechen von uns und andern sondert, ihrer nationellen Beschränkung, zugleich aber auch dessen, was sie so bewundernswürdig macht. Darin grade lag der Keim ihrer Grösse, dass sich alle Gegensätze mit klarem Bewusstsein schieden, jedes Einzelne sich rein und gesondert darstellte, alle diese Gestaltungen aber in naher

Berührung blieben, Ernst und Scherz, Leben und Kunst. Darin beruht denn auch die Herrlichkeit ihrer Kunst, dass sich die einzelnen Künste aus dem Chaos trüber Vermischung lösten, sich gleichsam zu reinen Krystallen ausbildeten, ohne die Verbindung unter einander einzubüssen. Und so war selbst das Mangelhafte, wenn einzelne dieser Künste nicht die volle Höhe ihres Styls erreichen, ein Vorzug, durch welchen jenes volle, concentrirte und harmonische Leben ihrer Kunst möglich wurde.

Wie dieses schöne Leben sich allmälig entfaltete, wollen wir in den folgenden Umrissen der geschichtlichen Entwickelung zu zeigen versuchen.

Sechstes Buch.

Die Perioden der griechischen Kunst.

Erstes Kapitel.

Erste Periode der griechischen Kunst, bis auf die Solonische Zeit.

Ueber den Urzustand Griechenlands haben wir, wie bei allen andern Völkern, keine zuverlässigen, historischen Nachrichten; was uns davon überliefert ist, hat durch die Sage und die Behandlung der Dichter eine phantastisch-poetische Gestalt angenommen. Aber diese Umhüllung ist hier schon durchsichtiger als bei andern Nationen und lässt uns einen freien, vielfach bewegten Zustand erkennen. Die Pelasger, denn so wird der weit verbreitete Stamm an den europäischen Küsten des Mittelmeeres genannt, aus dem auch das griechische Volk hervorging, werden als unstäte Horden geschildert, die, in Höhlen oder Erdhütten wohnend, vom Ertrage ihrer Heerden sich nährten und mit ihren Fellen sich kleideten. Fremde, die sich unter ihnen niederliessen, lehrten sie dann den Acker bestellen und in festen Wohnsitzen geregelter leben, und führten mit der bürgerlichen Ordnung auch Opfer und religiöse Gebräuche ein. Die Aegypter

Danaos im Peloponnes und Cecrops in Attika, der Phönicier Cadmus in Böotien werden als die Gründer solcher neuen Ordnung genannt. Aus diesen ersten Anfängen entwickelte sich dann ein sehr rühriges Treiben. Die Schiffahrt führte zum Handel und Erwerb, zu einem abenteuernden Wanderleben, zu seeräuberischen Angriffen und zum Vertheidigungskriege, endlich zu Niederlassungen an andern Küsten. Die Inseln des Mittelmeeres wurden bevölkert, und zahlreiche Colonien entstanden in Italien, in Thessalien, Epirus, Thracien, in Kleinasien. Uebelthaten, welche in dieser Gährung unentwickelter Zustände nicht ausbleiben konnten, riefen ritterliche Gegenwehr hervor, und die Helden, welche dem Räuberwesen und Frevel steuerten, erschienen einer spätern Zeit als göttergleiche Heroen. So verbreitete sich allmälig eine gleiche Gesinnung und Sitte über die Völker verwandten Stammes und ähnlicher Schicksale, und es konnte nicht an Veranlassungen fehlen, sich in gemeinsamer Unternehmung enger an einander zu schliessen. Wie es scheint, waren diese Unternehmungen meistens gegen Asien gerichtet, und mehr und mehr entwickelte sich in der Berührung mit den Fremden der Geist des eigentlichen Griechenlands. Wenn die Ueberlieferungen von frühern Kriegszügen dieser Art noch undeutlich sind, so erhalten wir von einem derselben, von dem Zuge nach Troja unter der Anführung der Atriden schon in den homerischen Gesängen ein zwar poetisches, aber dennoch zuverlässigeres Bild. Wie gross auch der Einfluss des Fremden durch jene ägyptischen und asiatischen Colonisten gewesen sein mag, so finden wir die Griechen hier schon weit in der Umbildung desselben vorgeschritten. Einzelnes mag sich noch als roh und barbarisch

nachweisen lassen, aber im Ganzen sind schon Sitten und Regierungsformen, Götterlehre und Cultur vollkommen griechisch, dem entsprechend, was sich in späterer Entwickelung entfaltete und sich mehr in einzelnen Aeusserungen als seinem innern Geiste nach veränderte. Die Klarheit der Anschauung, das feine Gefühl für alles Menschliche, die Richtung auf männliche Thatkraft, die Freiheitsliebe und die Unbefangenheit gegen alle Satzung, alle diese schönsten Züge des griechischen Volkes zeigen sich hier schon in bedeutendem Maasse entwickelt, und vor allem ist der Schönheitssinn in seiner eigenthümlich griechischen Form schon bedeutend gereift. Homer selbst kennt zwar den Namen der Hellenen, als Gesammtbezeichnung aller Griechen, den der Barbaren als Bezeichnung aller Fremden, noch nicht. Er erzählt auch manches Barbarische so unbefangen, dass man sieht, er ist sich des Gegensatzes in allen Consequenzen noch nicht bewusst. Wir sehen daher bei ihm den griechischen Geist noch nicht auf seiner Höhe, aber in seiner Bildung schon weit vorgeschritten und der völligen Entwickelung nahe, und seine Gesänge selbst, in ihrer ächt griechischen Schönheit und Humanität, mussten diese Entwickelung mächtig fördern. Wenn man Homers Gesänge mit den spätern Dichtungen vergleicht und das griechische Wesen in ihnen so vollständig vorfindet, dass wenigstens für epische Dichtung schon das Höchste geleistet war, so sollte man glauben, dass auch die bildende Kunst, als ein so wesentlicher Theil des griechischen Lebens, schon vorgeschritten gewesen sein müsste. Diese Voraussetzung wird indessen nicht bestätigt; unsere Kenntniss dieser Zeit, die wir wiederum nur durch Homers Dichtungen erlangen, ist zwar eine sehr mangelhafte, indessen können

wir doch mit Sicherheit entnehmen, dass der griechische Charakter in der bildenden Kunst noch nicht durchgedrungen war.

Was zunächst die **Architektur** betrifft, so fehlt es uns über die Gestalt der Tempel gänzlich an Nachrichten. Die Burgen der Könige lernen wir genauer kennen und finden sie geräumig, mit manchen Bequemlichkeiten einer noch einfachen, patriarchalischen Sitte versehen, im Innern mit Säulen und selbst mit kostbarem Schmucke verziert. Das Königshaus in Ithaka mit seiner grossen Säulengetragenen Versammlungshalle, mit Nebenkammern und Frauengemächern wird uns in der Odyssee anschaulich genug. Andere fürstliche Wohnungen, des Menelaos, des Alkinoos scheinen bei ähnlicher Einrichtung noch prachtvoller ausgeschmückt. Eingelegte Arbeiten und Erzplatten an den Wänden werden oft erwähnt, Metallarbeiten scheinen besonders beliebt und der Reichthum daran eine gewöhnliche Ausstattung der fürstlichen Paläste*). Ob diese Arbeiten Kunstwerke feinerer Art oder bloss wegen ihres Stoffes geschätzt, ob sie aus der Fremde eingeführt, oder einheimisch waren, ist nicht mit voller Gewissheit zu bestimmen. Die goldnen Dienerinnen des Hephaestos, die goldnen Jünglinge und Hunde im Hause des Alkinoos, der Mantel, in welchen Helena viele Kämpfe der Troer und Achäer, jener andere, in welchen Penelope eine Jagd hineinwirkt, und selbst der Schild

*) Telemachos im Saale des Menelaos:

Schaue doch, Nestors Sohn, der das Herz mir im Busen erfreuet,
Schaue den Glanz doch des Erzes umher in dem hallenden Hause,
Auch des Goldes, des Silbers, des Elfenbeins und des Bernsteins.
Also glänzet wohl Zeus, dem Olympier, innen der Vorhof.

Vergl. übrigens die Beschreibung des Wohnhauses nach Homers Angaben bei **Hirt** Gesch. d. Baukunst. Th. I. S. 208.

des Achill scheinen darauf hinzudeuten, dass der Dichter solche Kunstwerke nur selten gesehen hatte oder doch seinen Zuhörern eine zu geringe Kenntniss davon zutrauete, um Zweifel an der Möglichkeit des Beschriebenen zu befürchten*). Zwar werden sie alle als Werke des Gottes bezeichnet, welche schon menschliche Gränzen überschreiten durften, auch ist die Erregbarkeit der griechischen Phantasie, welche aus leisen Andeutungen das Mannigfaltigste entnahm, in Anschlag zu bringen, und man hat es ja bekanntlich mit Glück versucht den Schild des Achilles wieder herzustellen**). Indessen würden doch wohl bei grösserer Bekanntschaft mit Bildwerken die Beschreibungen anders ausgefallen sein, und selbst der Umstand, dass die meisten Kunstwerke oder Kunstarbeiten den Göttern zugeschrieben oder als das Werk phönicischer Männer bezeichnet werden, macht es wahrscheinlich, dass solche Kunst in Griechenland noch nicht geübt wurde. Ueber die Bilder der Götter sind Homers Nachrichten undeutlich; man muss sie sitzend denken, da die troischen Frauen der Pallas das Gewand auf die Knie legen (Ilias 6, 301).

Wirklich erhaltene Kunstwerke, die wir mit Sicherheit der homerischen Zeit zuschreiben könnten, besitzen wir zwar nicht, wohl aber manches, was uns wenigstens nähern Aufschluss über ihre Gestalt geben kann.

*) Das trojanische Ross selbst kann keinesweges dagegen als ein Beweis künstlerischer Uebung angeführt werden. Es liegt in der Natur der Sache, dass hier eine höchst einfache Andeutung der Gestalt eines Pferdes genügte. S. jedoch die Controverse in Thiersch Epochen der griech. Kunst. 1829. S. 85.

**) Die schöne Arbeit Philipp Veits ist leider nicht durch eine Vervielfältigung bekannt gemacht, sondern nur im Frankfurter Museum aufgestellt.

Die ältesten der uns erhaltenen Bauwerke sind die Mauern der alten Königsburgen und Städte, welche die spätern Griechen selbst mit einem Ausdrucke der Verwunderung cyklopische Mauern nannten, wie man in christlicher Zeit auch wohl von Riesen- oder Teufelsmauern gesprochen hat. Sie bestehen aus gewaltigen, unregelmässigen, durch keinen Mörtel verbundenen Steinblöcken. Zum Theil sind diese ganz unbehauen und die Lücken mit kleinen Steinen ausgefüllt, zum Theil aber vieleckig, mit grossem Geschick bearbeitet und so auf einander gelegt, dass die obern Steine stets in die wunderlichen, scharfen Winkel der untern Lage genau eingreifen, woraus denn eine völlig unerschütterliche Festigkeit entsteht. Andere solche Mauern, die etwas neuer sein mögen, bestehen aus regelmässigen Quadern, von zwar ungleicher Breite aber gleicher Höhe und Tiefe, welche ohne Mörtel übereinander gelegt sind und durch ihre Schwere sich halten. Nicht bloss in Griechenland, sondern auch in Italien und Sardinien finden sich solche cyklopische Mauern; unter den griechischen sind die von Tiryns, Argos und Mycenae die bedeutendsten. Die Thore dieser Mauern sind noch in sehr einfacher, roher Weise construirt; eine feste, leicht ausführbare Regel, um den Zweck der Thüröffnung mit dem der Beibehaltung des Zusammenhangs der Mauer zu vereinigen, existirte noch nicht. In einzelnen Fällen ist die Bedeckung der Thür durch einen einzigen gewaltigen Stein bewirkt, in andern aber den Seitenwänden durch Auflegen überragender Steine eine schräge, nach oben zusammenlaufende Richtung gegeben, wodurch denn die obere Oeffnung schon mit einem kleinern Steine zu decken war. An den Mauern von Tiryns findet sich sogar ein innerer

Gang, der auf ähnliche Weise, durch gegen einandergestützte, mittelst einer horizontalen Platte verbundene Steine bedeckt ist*). Ausser den Mauern hat sich an mehreren Orten Griechenlands ein eigenthümlicher Theil der alten Königsburgen erhalten, ohne Zweifel weil er der festeste war, nämlich das Schatzhaus (Thesauros), ein rundes, kuppelartig spitzes Gebäude, ganz oder theilweise unterirdisch, wie es scheint ohne Beleuchtung, welches zur Aufbewahrung der Kostbarkeiten, der schönsten Waffen, Gefässe, Becher und anderer Erbstücke diente. Am besten erhalten ist der Thesauros des Atreus zu Mycenae. Er ist 50 Fuss hoch und hat ebensoviel im Durchmesser; ein abschüssiger schmaler Gang führt von Aussen zu der Pforte, eine Seitenkammer, in den Felsen gehauen, stand damit in Verbindung. Im Innern sieht man noch die Spuren von Nägeln, mit denen wahrscheinlich Erzplatten befestigt waren. Aeusserlich scheint der Eingang mit Halbsäulen und Tafeln aus verschiedenfarbigen Marmorstücken bekleidet gewesen zu sein, welche, wenn man nach aufgefundenen Fragmenten schliessen darf, in einem ganz eigenthümlichen Style gearbeitet und mit Spirallinien und Zickzacks ziemlich abenteuerlich verziert waren. Diese Ueberreste des architektonischen Schmuckes würden von der höchsten Wichtigkeit sein, wenn man mit Zuverlässigkeit annehmen dürfte, dass sie dem damals verbreiteten, sonst nirgends erhaltenen Style angehörten. Denn hier ist noch keine Spur jener edeln griechischen Einfachheit und Zweckmässigkeit; buntfarbige Zusammensetzung der Steine, willkürliche, bedeutungslose Ornamente versetzen uns wie zu einem Volke ganz

*) Expédition scientifique en Morée. Nachweisungen der frühern Nachrichten bei K. O. Müller a. a. O. §. 46.

anderer Art*). Die kuppelartige Form dieses und ähnlicher Gebäude ist nicht durch eigentliche Wölbung, sondern durch horizontale, allmälig zusammentretende, oben durch einen Schlussstein bedeckte Steinlagen hervorgebracht. Aehnlicher pyramidalischer Gestalt scheinen auch die Thürme, Frauengemächer und Gefängnisse gewesen zu sein, deren erwähnt wird. Auch die Grabmäler hatten eine konische Form; Griechenland ist voll solcher Hügel, die man wohl dieser frühesten Zeit zuschreiben muss. Diese pyramidale Form ist aber hier wie an den Thoren, wo wir sie schon bemerkten, nicht eine freie Aeusserung des Geschmacks, sondern nur ein Werk der Nothwendigkeit. Bei den Schatzhäusern war sie schon durch die unterirdische Anlage bedingt; man bedurfte einer Construction, welche der Last der Erdmasse widerstand. Bei den andern Bauten war es nicht minder der Mangel an einer bequemeren Technik, welcher zu diesem schwierigen und gewaltsamen Mittel führte. Auch bei den Aegyptern fanden wir Gewölbe ähnlicher Art, nicht durch den Steinschnitt, sondern durch horizontal aufgelegte, überragende Steine gebildet. In Griechenland scheint diese Form viel häufiger, zu andern Zwecken und in andrer Weise angewendet; das Bedürfniss erzeugte bei gleicher Unkenntniss besserer Mittel Aehnliches, ohne dass es einer Mittheilung dieser vereinzelten Form nothwendig bedurfte.

Spuren von Steinsculptur finden wir an diesen cyclopischen Mauern nicht häufig; der einzige Ueberrest einer

*) K. O. Müller in den Wiener Jahrb. Band 36. S. 186. und Archäol. §. 49. Die Berichterstatter der Expedition scientifique en Morée fanden auch die Arbeit an diesen Fragmenten sehr roh. Es bleibt noch immer die Möglichkeit, dass sie nicht wirklich griechischen Ursprungs, sondern als Beute hieher geführt sind.

solchen ist an dem Thor in Mycenae, über welchem sich zwei Löwen im Relief, wie Wappenhalter aufrechtstehend, neben einem Opfertische in Stein gehauen befinden, und welches daher das Löwenthor heisst; es ist ein rohes, ziemlich keckes Werk, der dreisten Form der cyklopischen Mauern nicht unangemessen. Götterbilder mögen damals in ziemlich mannigfaltiger Form gewesen sein. In frühester Zeit sollen häufig rohe Steine oder Klötze die Stelle eines Götterbildes vertreten haben; noch spät sah Pausanias, der Reisende, solche Steine*). An diesen mag man denn wohl zur Unterscheidung einzelne Theile, Köpfe oder Arme, mit den Attributen des Gottes ausgearbeitet haben, wie sich dies noch lange an den Bildern des Gränzgottes Hermes erhielt, nach welchem man später alle solche Bildpfeiler Hermen nannte. Wie in solchen Fällen der Phantasie schon ein blosser Stein genügte, um die Gegenwart des Gottes zu versinnlichen, so werden auch sonst nach örtlichen Zufälligkeiten andere Gestaltungen zur Ehre der Anbetung gekommen sein, ohne dass sich auch nur der Anfang eines gleichmässigen Styls daraus entwickeln konnte. Häufig waren es ohne Zweifel rohe, in Holz geschnitzte Bilder, denen dann die Frömmigkeit durch umgehängte Gewänder ein bedeutenderes Ansehen gab; die schon erwähnte sitzende Pallas auf der Burg in Troja, welcher die Frauen Gewänder darbrachten, scheint dahin zu gehören. In einigen Darstellungen auf Münzen, Steinen und Vasen finden wir Beispiele solcher alten Cultusbilder, steife Gestalten,

*) Der griechischen Sage nach, die Herodot (II. c. 52) zu Dodona hörte, waren die pelasgischen Götter ursprünglich ohne Namen. Einem so unbestimmt gedachten Gotte entsprach denn auch jedes Zeichen.

ohne ausgesprochene Körperform, in langen, asiatischen Gewändern mit eng geschlossenen Beinen, symmetrisch steifgehobenen Armen, manchmal mit symbolischen Verzierungen bedeckt*). Die bekannte Gestalt der Diana von Ephesus ist ohne Zweifel noch ein Ueberrest aus jener frühen Zeit.

So sehen wir denn, während im Leben und in der Dichtung das griechische Gefühl sich schon kräftigst regte, in der Baukunst und im Bildlichen den griechischen Sinn noch vom orientalischen Geiste gefesselt; in der Architektur pyramidale Form und bunten Schmuck, in der Sculptur rohe Gestalten ohne Anregung des Schönheitsgefühls.

Einige Zeit nicht bloss nach dem trojanischen Kriege, sondern auch nachdem Homer (oder das Sängergeschlecht, dessen fortgesetzte Dichtung uns unter seinem Namen überliefert ist,) gesungen hatte, trat eine grosse Veränderung in den innern Verhältnissen Griechenlands ein. Den Anstoss dazu gab jene Revolution, welche halbmythisch als die Rückkehr der Herakliden, der Nachkommen des Herakles, bezeichnet wird, ohne Zweifel eine Völkerwanderung der dorischen Stämme aus den nördlichen Gebirgen Griechenlands in die untern, mildern Gegenden. Unter den Stämmen des griechischen Volkes erscheint der dorische als der Vertreter des nationalen, männlichen Elementes, ernst, kräftig, republikanisch, während der weichere Sinn der Ionier gewandter, empfänglicher für die Künste des Friedens, Dichtung und Bildnerei, geschickter, aber auch

*) Müller und Oesterley Denkmäler der alten Kunst. I. Taf. 1. 2. 16. 17.

dem Eindringen des Fremden und dadurch dem Verfall der Sitte und der Auflösung in egoistische Vereinzelung mehr ausgesetzt war. Der Gegensatz und die Wechselwirkung dieser Stämme ist eine der glücklichen Eigenthümlichkeiten des hellenischen Volkes, welche es vor einer einseitigen Richtung behütete und eine umfassende Bildung beförderte. Ohne den höhern sittlichen Ernst des Dorismus würde die Empfänglichkeit des ionischen Stammes nicht so gediegene Früchte getragen, ohne diesen weichen Sinn jener der zartesten Blüthen entbehrt haben. Der Geist der Dorier wirkte nun auf den ionischen Stamm nicht bloss in den Landschaften, welche sie sich wirklich unterwarfen, sondern mittelbar auch auf die übrigen, indem der Kampf den Nationalgeist weckte und der strenge Ernst der Gegner ein Vorbild wahrhaft griechischer Sitte wurde, das zum Wetteifer reizte. Eine Folge dieses Einflusses war es, dass überall ein republikanisches Streben sich regte, und an die Stelle der persönlichen Herrschaft der Fürsten und Mächtigen freie Volksverfassungen eintraten. Die Ausbildung der festen, geregelten Sitte, die Achtung männlicher Kraft, die Wichtigkeit, welche den gymnastischen Uebungen beigelegt wurde, die Verbindung des gesammten Hellas zu den grossen Kampfspielen waren weitere Ergebnisse dieser neuen Anregung. Manche Nachtheile waren aber auch mit der gewaltsamen Revolution, welche diese grosse Veränderung herbeiführte, verbunden, und nicht bloss vorübergehende. Eine gewisse Härte trat zunächst an die Stelle der milden, menschlichen Gesinnung der homerischen Griechen, und als diese wieder nachliess, als das ionische Element sich wieder geltend machte, waren wenigstens einige Züge der frühern patriarchali-

schen Zeit verschwunden. Jene edle Gestalt der Weiblichkeit, welche wir in der Penelope, Andromache und Nausikaa des Homer erkennen, finden wir nun nicht mehr. Das Weib wird mehr oder weniger in orientalischer Abgeschlossenheit gehalten, es nimmt an der Oeffentlichkeit des Lebens und an der geistigen Bildung der Männer keinen Antheil. Das Vorherrschen des männlichen Elements begünstigte zwar die bürgerlichen Tugenden, aber nicht die, welche dem Kreise der Familie angehören, und führte, jedoch erst später, zu einer Entsittlichung in dieser Beziehung, welche das Verderben und die Schmach Griechenlands wurde.

Es ist begreiflich, wie diese Sinnesänderung der bildenden Kunst förderlich sein musste. Betrachten wir die Gestalten Homers, so ist die plastische Anlage unverkennbar, allein eben so deutlich zeigen seine Gedichte selbst, dass sie noch nicht gereift war. Seine Götter schildert der Dichter in ihren Handlungen zwar menschlich und bestimmt, aber die Züge ihres Antlitzes werden uns durch die Beiwörter, welche er ihnen beilegt, undeutlich oder als unschön beschrieben. Sie sind in ihrer Körperbildung phantastisch formlos, von ungeheurer Grösse, im Falle mehrere Aecker Landes bedeckend, in ihren Bewegungen maasslos, die Schritte reichen vom Himmel zu den Gebirgen der Erde. Damit sie sich plastisch gestalteten, bedurfte es noch des genauern Eingehens in die menschliche Natur, des beschränkenden Maasses. Dies konnte freilich bei so entschiedener Anlage nicht ausbleiben, sobald sich der Sinn auf die menschlichen Verhältnisse, auf das Bürgerliche und Sittliche mit Schärfe und Liebe wandte; ehe aber diese plastische Richtung für die Kunst fruchtbar wurde, musste sie das wirkliche

Leben durchbilden, und diese Arbeit war besonders in Griechenland eine lange und langsame, weil fromme Ehrfurcht vor dem Hergebrachten ein wesentlicher Zug der hellenischen Gesinnung war. Eben dieser Langsamkeit der ersten Schritte höherer Cultur verdankt Griechenland die vollendete Schönheit seines Wesens, es wuchs wie ein wohlgearteter Jüngling, in strenger Zucht und Mässigkeit heran, um im reiferen Alter desto sicherer und schöner aufzutreten. Der Sinn war auf das Nöthige gerichtet; die Verfassungen der Staaten zu gründen, die Bürger in reiner Sitte zu erziehen, die Bande zu knüpfen, welche die vielgestaltigen Landschaften Griechenlands vereinigen sollten, dies war das Kunstwerk, für welches die Männer des lykurgischen und solonischen Zeitalters begeistert waren. Das hohe Selbstgefühl des griechischen Volkes, sich zu allem Edeln und Hohen berufen zu glauben, lag dieser Begeisterung zum Grunde, und führte, als es sich in der Gestaltung der wirklichen Dinge bewährt hatte, auf die künstlerische Durchbildung und Darstellung. Nach der Gründung äusserer Ordnung, bei zunehmendem Reichthume und fortdauerndem Frieden brachte der Wetteifer der einzelnen, aufblühenden Gemeinwesen grosse Bauunternehmungen, kostbare Weihgeschenke an berühmte Tempel und Orakelstätten, endlich den Wunsch hervor, ihre verdienten Bürger, die Besieger der Tyrannen oder die, welche in den Kampfspielen zum Ruhm ihrer Vaterstadt den Preis davon getragen hatten, durch Denksäulen zu ehren.

In dieser Periode einfacher Sittenstrenge streifte zunächst die Architektur den bunten Schmuck asiatischer Pracht ab, und es erzeugte sich die regelrechte Gestalt des mannhaften dorischen Styls. Gleichviel, ob jene

Dorier in ihren Gebirgen ein Vorbild des einfachen Säulenhauses gehabt hatten, oder ob es von den Wohnungen griechischer Bürger überhaupt entnommen wurde, seine Ausbildung verdankte es ohne Zweifel dem strengen, architektonisch bildenden Geiste, der auch in den Verfassungen der Städte wirksam war. Einfachheit, Gleichheit, Mässigkeit, männliche Kraft, Verbannung des barbarischen Luxus der Fürstenhäuser waren hier wie dort die glücklich gelösten Aufgaben. Wichtige Monumente des dorischen Styls, von denen wir Nachrichten haben, waren die Tempel der Hera in Olympia *) und auf Samos. Von dem Erhaltenen können wir dieser Zeit nichts, als die Ruinen eines Tempels zu Korinth zuschreiben, welche in den wesentlichen Formen durchweg der spätern Entwickelung des dorischen Styls entsprechen, und nur in den Verhältnissen davon abweichen. Sie bestehen nur in sieben (vor Kurzem noch zwölf) Säulen und einem Stück des Architravs. Die Säulen sind höchst niedrig, noch nicht vier Durchmesser hoch und sehr stark verjüngt, übrigens aber mit zwanzig Kanneluren und dem Säulenhalse versehen, die Kapitäle etwas weniger kräftig als die spätern; der Charakter hat eine gewisse Trockenheit. Das Material ist ein geringerer, mit Stuck bekleideter Stein. Auch die erste Anwendung des ionischen Styls fällt ohne Zweifel in diese Periode, da er am Anfange der folgenden schon bei bedeutenden Bauten vorkommt; zugleich wurden aber auch noch alterthümlich kuppelförmige Schatzhäuser und Thürme, mit reichem Metallschmuck errichtet.

Die Bildkunst schloss sich wahrscheinlich an die

*) Hirt, Gesch. d. Bauk. I. S. 228, dessen auffallende Reconstruction dieses Gebäudes in seinen Maassverhältnissen keinesweges mit Nothwendigkeit aus der kurzen Angabe des Pausanias V, 16 folgt.

Baukunst an, aber schwerlich schon mit reichem Erfolge. Wir können über ihre ersten Regungen mehr durch Rückschlüsse als aus positiven Nachrichten uns Auskunft verschaffen. Indessen werden doch jetzt schon einzelne Künstlernamen angeführt. Häufig werden die vermeintlich ältesten Kunstwerke dem Dädalus oder einem seiner Söhne zugeschrieben, allein in der That ist dies mehr eine Personification als die Bezeichnung eines einzelnen Künstlers; denn daidallein heisst schmücken und der Name des Dädalus und seiner Söhne erscheint daher nur als die zusammenfassende Andeutung einer fortdauernden gleichmässigen Kunstthätigkeit, wie die Namen des Orpheus und Homer. Es war das griechische Bedürfniss der Personification, welches auch hier für die unverändert überlieferte Technik unbekannter Generationen sich eine bestimmte, halbmythische Gestalt erschuf. Auch andere Künstler dieser ältesten Zeit werden mit symbolischen, auf künstlerische Fertigkeit bezüglichen Namen genannt: Eupalamos (Wohl-Faust), Eucheir (Wohl-Hand), Chersiphron und Cheirisophos (Klug-Hand); vielleicht aber waren dies nicht später erfundene, mythische, sondern vorbedeutende, von Künstlerhandwerkern ihren Söhnen gegebene Namen. Indessen haben die meisten Kunstnachrichten dieser Zeit mehr einen fabelhaften als geschichtlichen Charakter. Dahin gehört die Erzählung, welche man von der Entstehung der Plastik, der Bearbeitung des Thones zu Bildwerken, gab. Die Tochter des Dibutades, eines Töpfers von Korinth, habe, erzählt man sich, den Schatten ihres Geliebten, als er am Tage vor seiner Abreise bei ihr sass, an der Wand mit Linien umzogen, der Vater nachher, um ihre Sehnsucht nach dem Abwesenden zu mildern, diesen Schattenriss

mit Thon belegt und danach ein Bild geformt, und es mit andern Töpferwaaren eingebrannt. Noch in später Zeit, bis zur Eroberung Korinths durch Mummius, soll man dies Bild des Geliebten gezeigt haben. Es versteht sich, dass dem artigen Mährchen keine historische Bedeutung unterzulegen ist; vielleicht aber kann man annehmen, dass Korinth, berühmt für Töpferwaaren, im Schmucke derselben durch plastische oder gemalte Darstellungen andern Gegenden voranging, und dass dieser Vorzug durch jene Sage angedeutet wurde. Hier mag namentlich auch jene Vasenmalerei, welche im Alterthum so sehr beliebt war, zuerst geübt worden sein, und der Reichthum der Handelsstadt auch sonst eine frühe Kunstübung hervorgelockt haben. Die ältesten Kunstwerke, deren Ursprung mit einiger historischer Zuverlässigkeit angegeben wird, gingen ebenfalls von Korinth, und namentlich von einem Beherrscher der Stadt, Kypselos aus. (Ol. 30—38). Eine Statue des Jupiter in natürlicher Grösse von getriebenem Golde soll er in Olympia errichtet haben. Noch berühmter war ein anderes Weihgeschenk von ihm in dem Tempel der Juno daselbst, eine Lade von Cedernholz, deren vier Seiten in mehreren Streifen über einander sehr zahlreiche bildliche Darstellungen aus der Geschichte der Heroen, mit Beziehung auf die olympischen Spiele, enthielten, wovon wir die ausführliche Beschreibung des Reisenden Pausanias besitzen. Die Gestalten dieser Reliefs waren theils wie die Kiste selbst, von Cedernholz, theils aber von Gold und Elfenbein; beigefügte Inschriften (zum Theil noch in alterthümlicher Weise, bustrophedon, d. h. nach Art der Furchen des Pflugs, umwendend, geschrieben) gaben die Erklärung. Der Meister dieses reichen Werks

ist unbekannt und der kostbare Stoff mag vielleicht höhern Werth gehabt haben, als die Arbeit. Ueberhaupt wurden die Götterbilder und andere grössere Werke meistens in Holz gearbeitet und durch Uebermalung oder mit Gold und Elfenbein verziert. Gegen das Ende dieser Epoche werden mehrere Künstler und Arbeiten in Marmor oder im Erzguss genannt. In Marmor arbeiteten zuerst, der Sage zu folge, zwei Kretenser, Dipoenus und Scyllis (um Ol. 50). Learchus von Rhegium, der als der Schüler dieser Meister aufgeführt wird, arbeitete auch in Erz; man sah in Sparta noch nach vielen Jahrhunderten einen Jupiter von ihm, der aus einzelnen Stücken getriebenen Erzes bestand, welche nicht durch Löthen, sondern mit Nägeln, mithin auf ziemlich rohe Weise zusammengeheftet waren. Mehrere andere Schüler jener Kretenser waren aus Sparta, zum Beweise, dass die lykurgische Strenge der Kunst in jener ersten Periode nicht entgegenstand, wie denn auch bedeutende Bildwerke dieser Zeit in den Tempeln von Sparta aufbewahrt wurden. Andere Künstler waren aus Chios, Naxos, Athen, so dass wir in diesen Ueberlieferungen schon den Beweis einer sehr verbreiteten Kunstpflege erhalten. Indessen scheint die Aufzählung solcher alterthümlichen Werke, meistens Weihgeschenke in den berühmten Tempeln von Delphi und Olympia, zu ergeben, dass es vorzugsweise auf den Werth der Stoffe ankam. Bemerkenswerth ist, dass sehr häufig zwei Künstler als die Verfertiger eines Werks genannt werden, was auf einen mehr handwerksmässigen oder fabrikartigen Betrieb schliessen lässt.

An beglaubigten plastischen Werken dieser Periode fehlt es unsern Museen ganz, höchst gering ist die Zahl derer, welche mit Wahrscheinlichkeit dahin gerechnet

werden können*). Eben so sind die Nachrichten der Schriftsteller über den Styl dieser alten Bildwerke, die man wohl als Reliquien der Vorzeit oder aus Frömmigkeit hochhielt, aber als Kunstleistungen weit übersah, sehr dürftig. Die Götterbilder waren gewiss höchst steif und unvollkommen; Strabo, der bekannte Reisende im Zeitalter des August, findet sie den Aegyptischen ähnlich. Auf einigen Reliefs und Vasengemälden späterer Zeit sehen wir bei Opfern und ähnlichen Vorgängen dergleichen steife Statuen. Sie sind allerdings starr und streng symmetrisch, die Füsse wie an ägyptischen Statuen eng aneinander, aber die Arme nicht anliegend, sondern beide gleichförmig gehoben, und der Leib zwar mit einem engen Gewande bis auf die Füsse bekleidet, das aber keinesweges wie bei jenen den Körperbau durchsehen lässt, sondern mit einem breiten Saume und verschiedenen Mustern bunt geschmückt ist. In dieser Weise mögen wir uns die Statuen dieser Epoche vorstellen. In den Reliefs und Malereien war die Darstellung zwar ohne Zweifel nicht viel vollendeter, aber gewiss viel lebendiger. Die ältesten Vasenmalereien, die wir nach ihrem eigenthümlichen und rohen Styl diesem primitiven Zeitalter zuschreiben können, zeigen uns volle Formen des Körpers, lebhafte oder doch kräftige Bewegungen. Durch die Bekleidung der Gestalten mit langen Gewändern und durch mancherlei bunte, arabeskenartige Zierrathen deuten sie auf eine frühere, asiatischer Weise verwandte Zeit des Griechenthums hin. Die Gesichtszüge mit weit vortretender Nase, langem Kinn und grossen falschgestellten Augen sind noch sehr unschön, aber es ist

*) Hirt, Gesch. d. bild. Künste. 1833. S. 92. — Vergl. K. O. Müller Taf. 1. und 2.

doch schon ein Streben nach Lebendigkeit darin zu erkennen.

Alles was wir von den Kunstleistungen dieser Epoche wissen, stimmt also darin überein, dass die Zeit der Entwickelung des bildnerischen Elements noch nicht gekommen war. Wenn man das rege geistige Leben der homerischen Dichtung und ihre volle plastische Anschaulichkeit betrachtet, erscheint es fast wunderbar, dass die bildende Kunst in einer Reihe vielleicht von fünfhundert Jahren so langsame Fortschritte gemacht, und dass die schon längst bildnerisch angeregte Phantasie sich mit so starren, einförmigen Gestalten, wie sie uns beschrieben werden, begnügt habe. Noch auffallender wird diese zögernde Entwickelung, wenn man bedenkt, welchen raschen Aufschwung die griechische Kunst später, besonders nach den Perserkriegen nahm. Um diese Ungleichheit der Fortschritte zu erklären, kann man leicht darauf fallen, sie äussern Einwirkungen zuzuschreiben, welche entweder jener frühern Kunst Fesseln anlegten oder die spätere in Bewegung setzten. In der That behaupten mehrere Gelehrte solchen äussern Einfluss, und zwar von Aegypten aus, über dessen Art und Zeit sie jedoch verschieden urtheilen. Zwei Ansichten sind darüber ausgesprochen, deren näherer Betrachtung wir uns nicht entziehen können.

Einige *) nehmen, und zwar in Verbindung mit manchen Nachrichten der alten Schriftsteller an, dass die Griechen die Grundlagen ihrer Bildung, namentlich ihrer

*) Creuzer, Wien. Jahrb. Bd. 57, Symbolik II. 282. u. a. a. O. Schorn, über die Studien der griech. Künstler. S. 122. Besonders Thiersch, die Epochen der griechischen Kunst, München 1829. Dagegen erklärt sich K. O. Müller im Kunstblatt 1820. Nr. 78.

Religion aus Aegypten empfangen und dass mit diesen geistigen Ueberlieferungen auch die Göttergestalten nach Griechenland den Uebergang gefunden hätten. Nun habe zwar die plastische Kunst, aus ihrer alten Heimath in ein fremdes Land verpflanzt, ihr ursprüngliches Gepräge nicht ganz treu bewahren können; sie habe auch wohl andres, was Phönicier und die pelasgischen Urbewohner versucht, an einigen Stellen des Landes vorgefunden. Die strenge Form und Geschlossenheit, in Aegypten durch heilige Satzung festgehalten, sei daher bald in Griechenland gemildert; Dädalus, so kleide die Sage dies ein, weckte die Kunst aus ihrer langen Ruhe und verlieh ihren Werken Bewegung. Aber im Dienste der Tempel gleich einer Priesterin geboren, mit ihm in Griechenland eingewandert, sei die Kunst treu in der hergebrachten Form verblieben. Die Göttersagen mochten im Munde des Volkes wechseln und sich mischen, sie glichen dem vielfarbigen Gewande, mit dem die alten Götterbilder von ihren Verehrern bekleidet wurden; hinter ihnen bestand die Lehre in alter Gestalt. So habe man denn auch an den herkömmlichen Zügen festgehalten, in dem Glauben, den die Alten in manchen Erzählungen aussprechen: die Götter wollten nicht, dass ihre Gestalt verändert werde *). Dazu kam denn, führen die Vertheidiger dieser Ansicht ferner an, dass auch später der unmittelbare Einfluss ägyptischer Art und Kunst fortdauerte, dass sogar griechische Künstler bei den ägyptischen in die Lehre gingen. Diodor von Sicilien nämlich, ein freilich weit späterer Schriftsteller, erzählt an einer Stelle, wo er die Meisterschaft der Aegypter in allen Dingen

*) Tac. Hist. IV. 53. Nolle deos veterem mutari formam. Aehnlich Paus. III. 16.

hervorheben will, dass zwei der bekanntesten alten Bildhauer, Thelekles und Theodorus, Söhne des Rhökus von Samos, Aegypten besucht und die Bildsäule des Apoll für den Tempel von Samos in ägyptischer Weise gebildet hätten, und zwar so, dass, der Sage nach, die eine Hälfte der Statue von Telekles in Samos, die andere von seinem Bruder in Ephesus gebildet worden, beide Stücke aber nachher so gut an einander gepasst hätten, dass man glauben sollte, die ganze Bildsäule wäre das Werk eines Meisters. Diese Art der Bildhauerei sei nicht griechisch, wohl aber von den Aegyptern zur höchsten Vollkommenheit gebracht, indem sie nach festen Maassen für alle Körpertheile arbeiteten. Auch sonst aber sei diese Bildsäule in Haltung und Stellung den ägyptischen fast ganz gleich gewesen. Aus dieser Erzählung erkläre sich denn auch (fügt man hinzu) die angegebene Aeusserung des Strabo über die Aehnlichkeit des altgriechischen und ägyptischen Styls. Auch Pausanias spreche an mehreren Stellen (II. c. 19. IV. c. 32) von ägyptischen Bildsäulen in griechischen Tempeln oder doch von solchen, die den ägyptischen gleichen (I. c. 42. VII. c. 5). — Aus diesen Gründen und freilich auch aus einer Hinneigung für das geheimnissvolle Aegypten erklären diese Gelehrten das lange Beharren der ältern griechischen Kunst durch ihren Ursprung und ihre fernere Abhängigkeit von Aegypten.

Eine andere Ansicht setzt diesen Einfluss der Aegypter auf Griechenland in eine spätere Epoche. Gerade um die Zeit, als wir in Griechenland ein Erwachen der Kunst wahrnehmen, um die Zeit des Kypselos, wurden die Häfen Aegyptens, die bis dahin den Seefahrern verschlossen gewesen, durch Psammetich den griechischen Handelsleuten geöffnet. Er nahm sogar griechische

Söldner in grosser Zahl in seine Dienste, und es entstand nun ein lebendiger Verkehr zwischen Griechenland und Aegypten. Ein ägyptischer König schenkte sogar Bildsäulen in griechische Tempel, und viele Griechen, wie Thales, Kleobulos, Solon, Pythagoras, reisten nach Aegypten um philosophische und politische Kenntnisse einzusammeln. Daher können denn (so schliessen die Vertheidiger dieser zweiten Annahme) die Griechen die Elemente der Kunst nur wie die der Wissenschaft aus Aegypten geschöpft haben und es erklärt sich, dass ihre Kunst anfangs eine ägyptisirende war*).

Beide Ansichten, obgleich in heftigem Streit, weisen also auf Aegypten hin. Allein andere nicht minder gewichtige Stimmen**) sprechen dagegen und wollen auch den ersten Anfängen der hellenischen Kunst ihre Nationaleigenthümlichkeit vindiciren, wie es scheint mit bessserem Rechte. Die grössere Kunstpflege zur Zeit des Psammetich erklärt sich von selbst aus dem wachsenden Reichthume Griechenlands und aus dem natürlichen Fortschritte der Cultur. Aber diese griechische Kunst war jedenfalls eine ganz andere als die ägyptische und kann daher unmöglich aus ihr abgeleitet werden. Auf das Urtheil eines spätern Griechen, wenn er die älteren Werke seines Volkes mit den ägyptischen zusammenstellt, ist wenig zu geben, weil es ihm nur darauf ankam, den Charakter der ägyptischen Bildwerke durch eine seinen Landsleuten zugängliche Vergleichung zu bezeichnen, und weil ihm nothwendig das Alterthümliche, von dem Styl seiner Zeit weit Abweichende fremdartig vorkommen

*) Hirt in der Amalthea und später in der Geschichte d. bild. Kunst. S. 73, 90. — S. dagegen Thiersch a. a. O. S. 84.

**) Voss, K. O. Müller u. A.

musste; überdies lag ihm die Folgerung, welche wir daraus ziehen, fern. Auch wir können bei den ältesten Werken der griechischen Kunst eine gewisse Aehnlichkeit mit den ägyptischen anerkennen, ohne die grossen Verschiedenheiten zu übersehen und auf eine unmittelbare Abstammung zu schliessen. Diese Aehnlichkeit der ältern Werke wird gerade wegen der grossen Verschiedenheit des spätern griechischen Styls und nur in Beziehung auf diese von dem Griechen bemerkt; es ist nur eine relative Aehnlichkeit. Die Erzählung endlich von der Arbeit des Telekles und Theodorus, wenn sie überhaupt wahr ist, beweist für die Einwirkung des Aegyptischen das Gegentheil von dem, was man daraus folgert; hätten Viele von den Aegyptern gelernt und nach ihnen sich gerichtet, so würde die Sage jene Anekdote nicht aufbewahrt haben.

Wenn es daher auch wahr sein sollte, dass einzelne Künstler in Aegypten gewesen, so dürfen wir doch den Einfluss solcher Reisen auf die Kunst nicht höher anschlagen, wie den, welchen die griechische Weisheit aus dem Aufenthalte Solons und anderer Forscher in demselben Lande erhalten hat. Manches Materielle und Technische mag von dort her nach Griechenland übergegangen sein, eine bedeutende Einwirkung auf das Geistige ist aber nirgends zu spüren; vielmehr musste grade durch die Berührung mit dem Fremden das griechische Gefühl seiner Eigenthümlichkeit sich mehr bewusst und in derselben bestärkt werden. Und in der That finden wir auch, soweit wir die Spuren griechischer Kunst verfolgen können, diese Eigenthümlichkeit so entschieden vorwaltend und der ägyptischen so fremd, dass wir den etwaigen Einfluss der letzten nur für einen untergeordneten, für die Geschichte der geistigen Entwickelung

unbedeutenden ansehen können. Ueberdies kamen aber solche Ueberlieferungen nicht bloss von Aegypten her, sondern mindestens in gleichem, wo nicht in stärkerem Grade aus den asiatischen Ländern. In der Neigung zum Glänzenden, zum Metallschmuck, in der Wahl und Zusammensetzung kostbarer Stoffe, des Goldes und Elfenbeines mit dem Cedernholze, welche in dieser ersten Kunstepoche häufig war, dürfen wir eine Nachahmung der Kunstwerke, welche der Handel der Phönicier den Griechen zuführte, vermuthen. Andres deutet auf Einflüsse von der persischen Seite her. Wenn auch die Aehnlichkeit gewisser Formen in den Bauten von Persepolis mit andern des ionischen Styls nicht grade durch eine Herleitung dieser von jenen erklärt werden kann, so ist doch nicht unwahrscheinlich, dass beide in ältern über die Gegenden Nordasiens verbreiteten Formen ihren gemeinsamen Ausgangspunkt gehabt haben *). Diese

*) Fellow (a journal written during an excursion in Asia minor. Lond. 1840), Texier (Description de l'Asie mineure) Steuart (A description of some ancient monuments in Lydia and Phrygia. Lond. 1842) geben Beschreibungen von sehr interessanten Felsengräbern in verschiedenen Theilen Kleinasiens, an welchen auf der senkrecht abgeschrofften Felswand, gewöhnlich auf einem Absatz in bedeutender Höhe, Façaden angebracht sind. Sie bestehen aus einer viereckigen Grabesthür mit einem Giebelfelde. Die Thürpfosten und das Gebälk sind mit Ornamenten in Form kleiner Quadrate, manchmal aber auch palmetten- und rosettenartig, bedeckt; der Giebel ist mit einer Verzierung gekrönt, welche zwei sich zugekehrten ionischen Voluten gleicht. Am Gebälk finden sich manchmal auch Thiergestalten. So die Gräber der phrygischen Könige bei Nakoleia, Gräber in Lycien bei Telmissus und andere. Auch die Hütten der Landleute sollen noch jetzt die Gestalt des Peripteros haben, indem sie mit einer Halle von Baumstämmen umgeben sind. Die Geschichte der griechisch-ionischen so wie der persischen Architektur kann durch diese Entdeckungen Aufschlüsse erhalten, indessen erscheint bis jetzt die Aehnlichkeit dieser Formen mit den griechischen noch sehr gering,

Ueberlieferungen aus verschiedenen Ländern mussten sich dann aber jedenfalls neutralisiren und den Griechen die freie Entwickelung ihres eigenen Geistes erleichtern, welche nicht möglich gewesen wäre, wenn der ägyptische Einfluss allein und lange sie einseitig beherrscht hätte.

Den wesentlichen Stützpunkt findet die Annahme des ägyptisirenden Styls in den etwas steifen, plastischen Gestalten, welche mit mehr oder weniger geschlossenen Beinen, in starrer Haltung, mit schief emporgezogenen Augen gebildet sind, und daher manche Unvollkommenheiten der ägyptischen Plastik theilen. Wir haben schon von solchen Götterbildern gesprochen, werden aber auch auf diese Richtung des griechischen Styls in der folgenden Periode, welcher bedeutendere Werke dieser Art angehören, ausführlicher zurückkommen. Dagegen liefern

so dass wenigstens die Benutzung derselben eine ganz selbstständige war. — Sehr merkwürdig sind auch die Reliefs, welche Fellow zu Xanthus in Lycien entdeckte und in das brittische Museum brachte. Sie zeigen zum Theil den Uebergang oder eine Vermischung griechischen und persisch-medischen Styls. Das älteste Denkmal darunter scheint eine Stele zu sein, deren Reliefs auf vier Seiten die alte lykische Mythe vom Raube der Töchter Pandareus durch die Harpyen darstellen. Die steifherabhängenden Locken, enganliegenden Kleider und starren Gesichter erinnern an altgriechische Plastik, während in den Beiwerken und in der Anordnung des Haars Aehnlichkeit mit den persepolitanischen Monumenten gefunden wird. Die Fragmente eines kleinen Frieses enthalten sehr lebendige Bilder der Bestürmung einer Stadt; auch hier erinnert Tracht und Haltung (namentlich der Gefangenen) an die Gruppen von Tschilminar. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die Einnahme von Xanthus durch Harpagus, den Feldherrn des Cyrus (Herod. I. 176), hier dargestellt ist, wodurch sich denn der persische Charakter der Monumente erklären und die Zeit feststellen würde. Andere mitgebrachte Fragmente (namentlich die Statue einer weiblichen Figur) sollen dagegen unzweifelhaft altgriechisch und von grosser Schönheit sein.

andere Monumente den positiven Beweis, dass diese Richtung wenigstens nicht die ausschliessliche, typisch herrschende gewesen ist. Es sind dies besonders die Vasengemälde, namentlich die, welche mit schwarzer oder rothbrauner Farbe silhouettenartig auf hellerm Grunde gemalt und nach allen Zeichen für die ältesten, aus uralter Zeit herrührend zu halten sind. Diese Gemälde haben freilich noch einen hohen Grad von künstlerischer Rohheit und Plumpheit und es fehlt viel, dass darin die schönen Züge des reifen griechischen Styls deutlich hervortreten; allein keineswegs sehen wir darin Spuren einer Aneignung des Aegyptischen, vielmehr eine Eigenthümlichkeit, welche jener gradezu entgegenläuft. Zunächst zeigt sich dies in den Bewegungen, welche weit entfernt von dem Abgemessenen oder Starren der ägyptischen Kunst dreist, keck und heftig erscheinen. Auch die Art, wie die Kleidung angeordnet und behandelt ist, zeigt deutlich eine ganz andere Richtung und weist mehr nach Asien als in das Land des Nils hin. Die Gewänder sind lang, weit und faltig, mit bunt gezeichneten Verzierungen geschmückt und mit Neigung und Freiheit ausgeführt. Auch auf den Münzen, welche wir für die ältesten halten können, finden sich heftig bewegte Gestalten, namentlich Thiergruppen. Sogar die Abbildungen der ältesten Götterbilder, wie z. B. des troischen Palladions, an denen wir wenigstens sehen können, wie die spätern Griechen sich diese Bildwerke dachten, sind zwar nicht weniger steif, als die ägyptischen, aber sie drücken in der Gewandung und in der Haltung der Arme einen ganz andern Charakter aus, wie diese.

Jenes lange Beharren der griechischen Kunst oder vielmehr der geringe Fortschritt derselben ist auch keines-

weges so wunderbar. Ein Blick auf die uns wohlbekannte neuere Kunstgeschichte genügt, um das Phänomen zu erklären, denn auch hier vergingen Jahrhunderte in gleichbleibender, todter Ruhe der Kunst, während sie sich dann wieder in kurzem Zeitraum glänzend entwickelte. Bei den Griechen aber war die Achtung und das Festhalten des Hergebrachten sehr viel stärker; das Bewusstsein des schwankenden Bodens, auf dem ihr sittliches und politisches Leben ruhete, musste jede Neuerung als gefährlich erscheinen lassen. Es hing dies mit der Mässigung zusammen, welche sie so eindringlich empfahlen und zu einer so schönen Eigenschaft ihres Wesens ausbildeten. Daher erklären sich denn die warnenden Stimmen wider jede Aenderung auch in der Kunst, die priesterlichen Verbote der Aenderung von Tempeln und Götterbildern. Aber diese Warnungen und Verbote hielten die geistige Entwickelung nicht zurück, denn das vermögen sie niemals. Ganz ähnliche Warnungen und Verbote liessen sich in Rom hören, als gleichzeitig mit dem Verfall der Sitte griechische Weisheit und Kunst Eingang fand, aber sie verhallten ohne Erfolg. Verbote dieser Art sind gewöhnlich nur Zeichen, dass das Neue unaufhaltsam eindringt, vergebliche Versuche einer alten Richtung, die ihre Stütze nicht mehr im allgemeinen Bewusstsein hat. Sie waren es auch nicht, welche die griechische Kunst fesselten, sondern das allen Bessern gemeinsame Gefühl der ernsten Aufgabe ihrer Zeit in Begründung einer reinen und strengen Volkssitte prägte sich als heilige Scheu und Zurückhaltung in den strengen und starren Zügen der Gestalten bildnerisch aus.

Zweites Kapitel.

Zweite Periode der griechischen Kunst, bis auf Perikles.

Wir überblicken hier einen Zeitraum von mässiger Dauer, etwa ein und ein halbes Jahrhundert (Ol. 45—80), aber durch die Ereignisse, welche er umfasst, einen der bedeutendsten und schönsten der Geschichte. Die Zeit der homerischen Gesänge können wir nur als eine Vorahnung der hellenischen Sitte betrachten, wo sich der Sinn für Edles und Kräftiges regte, aber bei Weitem noch nicht das ganze Leben durchdrungen hatte, und manches Barbarische und Rohe unberührt bestehen liess. Die lange Zwischenzeit bis auf die gegenwärtige Epoche gewährt einen weniger klaren und erfreulichen Anblick; die Elemente sind aufgeregt und drängen sich in chaotischer Verwirrung, bis endlich in dieser Gährung allmälig die festen und reinen Krystallgestalten der griechischen Nationalität, die republikanischen Verfassungen, die strengen sittlichen Gesetze, sich bilden. In der Epoche,

welche man die der sieben Weisen nennt, ist dieser Prozess vollbracht und wir sehen nun, wie auf diesen Fundamenten sich die freiern und zartern Gebilde erheben. Diese sogenannten sieben Weisen sind noch halbmythische Gestalten; ihre Weisheit besteht nicht, wie die der spätern Philosophen, in tiefen oder phantastischen Lehrgebäuden über die Entstehung der Dinge, sondern in praktischen, moralischen Regeln, in einzelnen leicht fasslichen und fruchtbaren Sprüchen. Wir sehen daher in ihnen, wie die entstandene sittliche Ansicht sich zu festeren Begriffen und feineren Betrachtungen ausbildet, und erkennen das Wohlgefallen des Volkes an diesem Gegenstande darin, dass es die Sprüche gleichsam personificirt, indem es sie bekannten und bedeutenden Männern beilegt. Diese Sprüche selbst, man denke nur zum Beispiel an Solons bekannte Aeusserung gegen Krösus über das Glück, zeigen schon den hohen Werth, welchen man sittlichen Vorzügen, dem tugendhaften Leben, dem Tode für das Vaterland oder für die Familie beilegte. Auch Solons mildere, demokratische Gesetzgebung ist ein Beweis, dass das Volk schon in so weit von dem Geiste griechischer Sittlichkeit durchdrungen war, dass man glauben konnte, keines harten äussern Zwanges zu bedürfen.

In jeder Beziehung regt sich nun auch sofort ein höheres geistiges Leben. Die Philosophenschulen beginnen, Pythagoras sammelt in edler Schwärmerei eine priesterliche Schaar von Freunden; die Dichtkunst nimmt einen höhern lyrischen Schwung an, die Macht der Rede und der Töne steigert das empfängliche Volk zu wunderbarer Begeisterung. Bei den öffentlichen Spielen schliesst sich an die Wettkämpfe körperlicher Kraft und

Gewandtheit auch der Wettgesang an, und wenn das Lied zunächst die Sieger zu besingen hat, so wendet es sich auch bald zu zartern Gegenständen. Die Gluth weiblicher Leidenschaft hatte schon die Oden der Sappho hervorgetrieben, jetzt scherzte Anakreon mit unvergleichlicher Anmuth in behaglichster Ruhe. Vor Allem aber war das Leben selbst schön. Der freieste Verkehr brachte einen Wetteifer edler Sitte unter den Städten hervor. Bei geringen Ansprüchen an Genuss und Luxus nahm die Wohlhabenheit und Zufriedenheit der Bürger zu und gab ihnen ein heilsames Selbstgefühl, durch welches der republikanische Sinn sich in jugendlicher Bescheidenheit und Mässigung ausbildete. Selbst wo noch Tyrannen herrschten, mussten sie durch wohlthätiges, gemeinnütziges Wirken ihr Ansehen erhalten, und sie dienten daher, wenn auch aus Selbstsucht, der allgemeinen Sache Griechenlands, indem sie neben dem Strengen und Nützlichen auch das Anmuthige und Schöne förderten. Freiheit und Kraft ohne Uebermuth, Bescheidenheit und Gehorsam mit einem edlen Stolze verbunden, das sind die hervorstechenden Züge dieser Zeit. Alle jene Erzählungen von Söhnen, die sich für ihre Mutter opfern, von Müttern, welche die Liebe für ihre Kinder der für das Vaterland nachsetzen, von dem unverbrüchlichen Gehorsam gegen das Gesetz und der Ehrfurcht für die Götter, von der Bescheidenheit der Jugend und der strengen Zucht, in welcher sie aufwuchs, sind, selbst wenn sie durch die Sage vergrössert sein sollten, Beweise der Sittenreinheit und der ernsten Begeisterung dieser Zeit. Den Höhepunkt dieser Gesinnung, oder wenigstens den, in welchem sie am Anschaulichsten hervortritt, bilden dann jene Perserkriege, welche innerhalb dieses Zeitraums

liegen, ein unvergängliches Denkmal heldenmüthiger Aufopferung und des Sieges geistiger Kraft über die rohe materielle Gewalt, für die Griechen selbst aber die freudige Erfahrung ihrer innern Einheit und Lebensfülle, und die Ursache höhern Schwunges.

Auch in dieser Periode war noch der Sinn zu sehr auf das Praktische und Nützliche gerichtet, zu weit entfernt von jedem Luxus, um den schönen Ueberfluss der Kunst zu begünstigen. In ihrer äussern Erscheinung steht daher die Kunst noch dem Leben an Schönheit nach; jene Strenge, welche die Sitte rein erhielt, streift in der Kunst noch an Härte; aber dennoch ist das innere Walten des Kunstgeistes schöpferisch thätig und in dieser Epoche erzeugten sich gerade die Grundzüge jener festen, plastischen Charaktere, welche dann später die leichte und üppige Entfaltung der zartern Anmuth möglich machten und begünstigten.

Architektur.

In der Baukunst bildeten sich gleich im Anfange dieser Periode die Regeln der dorischen und ionischen Gattung fest aus. Diese Kunst, in welcher der Sinn für das Praktische und Nützliche ebensoviel Nahrung findet, wie der Schönheitssinn, sagte dieser Zeit besonders zu. Die erhöhete Pietät, der zunehmende Wohlstand, endlich der Wetteifer benachbarter freier Städte brachten es mit sich, dass sehr viel gebaut wurde, und wir können eine ziemlich zahlreiche Liste von Gebäuden dieser Periode aufstellen. Zu den berühmtesten Monumenten, deren die Schriftsteller gedenken, gehören die Tempel des Olympischen Zeus in Athen und des Apollo zu Delphi, beide

in dorischer Ordnung, und der der Diana zu Ephesus in ionischer. Jener Tempel der Hera zu Samos, der schon in der vorigen Periode begonnen war, wurde jetzt vollendet, und wird von Herodot als der grösseste, ihm bekannte Tempel gepriesen. Noch grösser würde der Tempel des olympischen Jupiters zu Athen gewesen sein, welchen Pisistratus und seine Söhne errichteten, um ihre Mitbürger zu beschäftigen und ihre Alleinherrschaft in Vergessenheit zu bringen, wenn wir nach den Fundamenten, welche aber auch einem spätern Bau angehören können, schliessen dürften. Der Wiederaufbau des Tempels zu Delphi nach einem Brande (Ol. 58.) war eine Nationalangelegenheit; selbst bis nach Aegypten hin wurden Beiträge gesammelt, und das angesehene priesterliche Geschlecht der Alkmäoniden, welches die Ausführung übernahm, verwandte mehr darauf als die bedungene Summe, und suchte einen Ruhm darin, parischen Marmor, also ein kostbares Material, statt des versprochenen einfachen Sandsteines zu gebrauchen. Von der Sorgfalt, mit welcher diese Bauten geleitet wurden, zeugt es, dass man an vielen Orten auswärtige Baukünstler herbeirief oder doch um Rath fragte. So war Spintharus von Korinth der Meister des delphischen Tempels; den Theodorus von Samos, den Sohn des Rhoekus, finden wir nicht bloss auf seiner Insel und ausserdem in Sparta bei dem Bau der Skias, eines Versammlungssaales, thäthig, sondern auch bei dem Ephesinischen Tempel um Rath gefragt. Ktesiphon und sein Sohn Metagenes, die eigentlichen Baumeister dieses Tempels, waren selbst nicht einheimisch in Ephesus, sondern von Knossus in Kreta, und noch mehrere Architekten werden ausserhalb ihrer Geburtsstädte genannt. Einen anderen Beweis für

die Wichtigkeit und Einsicht, mit welcher man diese Werke behandelte, giebt es, dass die Baumeister zuweilen ihre Grundsätze bei einzelnen Bauten in besonderen Schriften entwickelten. So gab schon der genannte Theodorus, der ganz im Anfange dieser Periode lebte, eine solche Schrift über den Tempel der Hera in Samos heraus, in welchem er die Verhältnisse der dorischen Baukunst darlegte und vielleicht einen Kanon derselben aufzustellen suchte. Ebenso erzählten die Architekten des ephesinischen Tempels, Ktesiphon und Metagenes, in einer eigenen Schrift von ihrer Verfahrungsweise bei diesem Bau und von den künstlichen mechanischen Vorrichtungen, deren sie sich bedient hatten, um die ungewöhnlich grossen Steine an diesem prachtvollsten aller bisherigen griechischen Werke zu bewegen. Leider kennen wir diese ältesten architektonischen Schriften nur aus der Erwähnung Vitruvs, der sie noch vor Augen gehabt zu haben scheint, und entbehren dadurch der wichtigen Aufschlüsse, welche sie uns über das Verfahren und die Studien der hellenischen Baumeister geben könnten. Bei der Dürftigkeit kunsthistorischer Nachrichten namentlich aus früheren Epochen, in denen die Kunst noch weniger Gegenstand der Liebhaberei und des Luxus ist, sind indessen schon die angeführten Thatsachen von Wichtigkeit, und lassen auf ein höchst reges Leben und auf eine grosse Theilnahme an diesen Bauten schliessen.

Aehnlich, wie wir es später im italienischen Mittelalter finden, sehen wir auch hier republikanische Gemeinden für die grossen Werke, welche zur Ehre der Götter und zur Verherrlichung ihrer Städte entstehen, keine Anstrengungen scheuen, grosse Mittel aus ihren eigenen Beiträgen und durch auswärtige Beisteuern auf-

treiben. Diesem Eifer entsprach die Begeisterung der Künstler, welche durch Leistungen oder Rathschläge mitwirkten oder zu ihrer Ausbildung und Belehrung nach den berühmten Baustätten hinwanderten, und durch diesen Verkehr beitrugen, den Sinn für Schönheit auch unter dem Volke zu berichtigen und anzufeuern. Dadurch aber wurden diese Unternehmungen zu einer Angelegenheit, nicht bloss des Localpatriotismus einzelner Städte und Landschaften, sondern des ganzen Hellas und trugen dazu bei, das geistige Band der getrennten Staaten zu kräftigen und fester zu ziehen. Und andrerseits gewährte die lange Dauer bedeutender Bauten den Vortheil, eine Pflanzschule der Kunst zu bilden, in welcher mehrere Generationen heranwuchsen und von da aus ihre Erfahrungen und Empfindungen mannigfaltig gestalten und anwenden lernten. Nicht bloss das eigentliche Griechenland, die Inseln und die ionischen Städte an der Küste von Kleinasien nahmen an diesem Verkehr Antheil, sondern gewiss auch die griechischen, meistens dorischen Colonien in Unteritalien und Sicilien. In diesen Gegenden ist es, wo sich die bedeutendsten und frühesten Monumente dieser Periode erhalten haben. Paestum (Posidonia) im Meerbusen von Salerno, eine Colonie, welche nicht von Griechenland unmittelbar, sondern von dem reichen und bevölkerten Sybaris etwa um das Jahr 500 vor Christi Geburt gegründet war, wurde schon nach kurzer, kaum anderthalbhundertjähriger Blüthe von den Lucanern unterjocht. Später, als diese wiederum von den Römern besiegt wurden, theilte es dieses Schicksal, erlangte auch die Rechte einer römischen Colonie, aber niemals wieder den Glanz und den Reichthum einer selbstständigen Stadt. Bis in das zehnte Jahrhundert unserer

Zeitrechnung können wir die Reihe der Bischöfe von Paestum verfolgen, dann aber scheint die ungesunde Luft, welche in diesen verödeten und sumpfigen Gegenden sich verbreitete, die Bewohner verscheucht zu haben. Diesen Schicksalen und der abgelegenen Lage ist es ohne Zweifel zuzuschreiben, dass weder die Ueppigkeit der römischen Kaiserzeit noch die Noth des Mittelalters hier zerstörend gewaltet haben, und dass wir noch jetzt die uralten Bauten, wahrscheinlich die, welche nach der ersten Gründung der sybaritischen Pflanzstadt errichtet wurden, zwar in Trümmern, aber in ziemlich wohlerhaltenen, unverkümmert und unentstellt, ohne alle störende Umgebung bewundern können. Ausser der cyklopischen Stadtmauer sind die Ueberreste von drei Gebäuden erhalten. Zwei derselben sind ohne Zweifel Tempel, mit freiem Portikus von sechs Säulen an der Fronte, vierzehn der grössere, dreizehn der kleinere auf der langen Seite; der grössere (wie man mit Wahrscheinlichkeit vermuthet, dem Poseidon gewidmet) ein Hypaithros. Dieser grössere Tempel scheint der frühere zu sein, er gewährt uns die Anschauung des ältern dorischen Styls in seiner strengen Reinheit so vollständig, wie kein anderer. Die mächtigen stark verjüngten Säulen, noch ohne die mildernde Schwellung, eng aneinandergestellt, in nicht viel grösserer Entfernung als der untere Säulendurchmesser, gleichen einer Schaar von dichtgereiheten, kampflustigen Männern; das einfache, hohe Gebälk, fast von der halben Höhe des Säulenstammes, mahnt an die feste Stirn, die starke Ausladung des Kapitäls an den breiten Knochenbau der Schultern; das rechtwinkelig vortretende Kranzgesimse endlich beschattet die untern Glieder wie das wollige Haupthaar oder die starken Augenknochen an den Herculesgestalten.

Das Ganze giebt uns das Bild einer gedrungenen, kräftigen, ernsten Gestalt, wo alles Ueberflüssige, Luxuriöse entfernt gehalten, nur das Nothwendige in wohlthätiger Harmonie geordnet ist. Die Maasse sind überall nicht bedeutend, der Säulenstamm hat noch nicht sechs und zwanzig Fuss in der Höhe, aber dennoch macht der Ernst dieser Formen den Eindruck des Mächtigen. Der kleinere Tempel zeigt schon etwas weniger ernste Züge; die Säulen sind zwar nicht schlanker, aber mit geringerer Verjüngung, so dass der Charakter des Stemmenden weniger fühlbar ist, und überdies findet sich hier schon die Schwellung. Das dritte Gebäude scheint eine andere Bestimmung, als die eines Tempels gehabt zu haben. Seine breite Seite hat achtzehn, die schmale neun Säulen, so dass kein Durchgang in der Mitte war; man vermuthet, dass es entweder eine Stoa, zu öffentlichen Versammlungen bestimmt, oder ein Doppeltempel mit zwiefachem Eingange war. Manche Abweichungen in der Behandlung einzelner Theile, in der Zahl der Kanneluren, der Form des Säulenhalses, der Stellung der Ecktriglyphen zeigen deutlich, dass diese Gebäude in einer Zeit entstanden sind, wo der Kanon des dorischen Baues noch nicht ganz festgestellt war und manches noch versuchsweise schwankte. Aber der Geist des Ganzen ist schon entschieden, und die Arbeit überall sehr sorgfältig und kunstgerecht.

In andern Gegenden von Unteritalien haben sich, wie in Locri und Metapont, nur geringe Ueberreste dieses ältern Styls erhalten. Sehr bedeutend sind die dorischen Tempel Siciliens, alle in diesem schweren, gedrückten Style; doch finden sich bei einigen Merkmale oder Nachrichten einer spätern Erbauungszeit, so dass wir sie

nicht sämmtlich einer sehr frühen Epoche zuschreiben, sondern vielmehr annehmen müssen, dass diese Formen dem Charakter des Volkes hier mehr zusagten und sich noch lange erhielten, als man im eigentlichen Griechenland schon zu leichtern Verhältnissen übergegangen war. Zu den ältern Bauten mögen der Tempel der Minerva auf Ortygia in Syrakus, die Tempel von Agrigent (Akragas), und die drei kleinern Tempel auf der Burg von Selinus gehören. Aber auch der grosse Tempel des olympischen Zeus in Agrigent, und der grosse Jupiterstempel zu Selinus, die beide noch unvollendet waren, als die Karthager diese Städte zerstörten (Ol. 92 und 93, gegen 400 v. Chr. G.), sind in demselben alterthümlichen, schweren Style gebaut, der sich also auch in eine spätere Zeit hinein erstreckte. Gleichzeitig mit ihnen scheinen die andern Tempel in Agrigent und Selinus und der Tempel in Egesta. Die Säulen an allen diesen sicilianischen Gebäuden sind nicht viel schlanker als die der pästanischen, (etwas mehr als 9 Moduli oder 4½ Durchmesser), die Höhe des Gebälks und die Ausladung des Gesimses nicht minder mächtig; aber in feinern Beziehungen, ebenso wie in der Anordnung, finden sich manche Abweichungen von dem reinern dorischen Styl. Während einige dieser Tempel mässige Grösse haben, wie die übrigen griechischen, sind die Verhältnisse an mehrern derselben kolossal. Dies ist vor Allem bei dem Tempel des olympischen Jupiters in Agrigent der Fall, einem in mehrfacher Beziehung ungewöhnlichen Gebäude. Zunächst ist er das einzige Beispiel eines dorischen Pseudoperipteros. Er hat nämlich nur auf den beiden Giebelseiten eine Vorhalle von freistehenden Säulen, während an den langen Seiten die Säulen in der Mauer stehen, und nach aussen Halbsäulen,

nach innen vierseitige Pilaster darstellen. Der Tempel war reich mit Bildwerken geschmückt, auf dem einen der Giebelfelder der Kampf der Giganten, auf dem andern die Einnahme von Troja. Im Innern war er hypaithros, aber statt der obern Säulen waren nackte männliche Kolosse, in einem alterthümlich strengen Style angebracht. Die Verhältnisse dieses Tempels waren so kolossal, dass der Flächeninhalt mehr als das Vierfache, die Höhe fast das Dreifache von der des grossen pästanischen Tempels betrug*).

Nicht viel kleiner ist der Jupiterstempel zu Selinus in seinen Dimensionen, und andrerseits dadurch bedeutender und mächtiger, dass die Säulen, zwar von geringerem (aber immer noch ungewöhnlich grossem) Durchmesser, als die in Agrigent, in einer Doppelreihe frei um das Haus standen. Es war also ein Tempel dipteros hypaithros, mit acht Säulen an jeder Fronte und einer zwiefachen Reihe von sechszehn Säulen auf jedem Flügel. Die Verjüngung der schon an sich kolossalen Säulen ist sehr stark (unt. Durchm. 10′ 7″, ober. 6′ 3″, Säulenhöhe 48′ 7″), die Ausladung des Kapitäls sehr bedeutend, der Abstand der Säulen von einander nur dem Durchmesser gleich, obgleich diese enge Stellung durch die Verdoppelung der Säulenreihe noch auffallender werden musste. Das Ernste und Schwere des Dorismus ist daher hier bis zum Finstern und Drückenden gesteigert und gleichsam ein Luxus mit dem Herben getrieben. Wir erkennen darin eine eigenthümliche, von den übrigen griechischen Stämmen abweichende Richtung, und es schien angemessen, diese Bauten, wenn sie auch in der chrono-

*) Der Tempel zu Agrigent 359 × 178 engl. Fuss = 70,310. Der zu Paestum 195 × 79 = 15,405. Die Höhe 112 und etwa 40.

logischen Ordnung später folgen müssten, schon hier zu betrachten, um sie mit Verwandtem zu verbinden und zugleich den Unterschied ins Licht zu setzen.

In Griechenland selbst sind uns bei Weitem nicht so bedeutende Ueberreste aus dieser Periode geblieben; wir können als ziemlich erhalten nur den Tempel der Minerva zu Aegina anführen, denselben, an welchem die für unsere kunsthistorische Kenntniss so wichtigen, späterhin ausführlich zu erwähnenden Statuen aufgefunden sind. Dieser Tempel, dessen Erbauung man aus geschichtlichen Gründen in die Zeit gleich nach Vertreibung der Perser vom griechischen Boden setzt*), steht in seinen Verhältnissen dem grossen pästanischen Tempel noch sehr nahe. Er ist wie dieser sechssäulig, von einer offenen Säulenhalle umgeben, mit unbedecktem inneren Raume; die Säulen sind bedeutend schlanker (5⅓ Durchmesser), die Oeffnungen zwischen ihnen weiter. Statt, wie die sicilischen Tempel, ins Kolossale zu gehen, sind hier die Maasse noch bedeutend geringer, als an dem grossen Tempel zu Paestum; der Durchmesser ist nicht viel mehr als die Hälfte, die Höhe etwa zwei Drittel von der an den Säulen jenes. Das ganze Gebäude erreicht nur die Höhe eines mässigen Wohnhauses in unsern Städten. Dagegen ist die Arbeit überall höchst sorgfältig und zierlich und reichliche Spuren der Farbe zeigen, dass sich hier der Sinn mehr zum Heitern hinneigte.

*) S. über diese Gründe Müller a. a. O. §. 90. Anm. 3. Ist dieser Tempel übrigens der bei Herodot III. 59. erwähnte Minerventempel, so muss er älter sein, was auch damit, dass die Bildsäulen mit dem persischen Costüm des Paris aus der Zeit nach den Perserkriegen herrühren, nicht in Widerspruch stehen würde, da die Ausschmückung des Baues wohl durch den Krieg unterbrochen und erst später vollendet sein kann.

13*

Von Bauten ionischen Styls im europäischen Griechenland in dieser Epoche haben wir keine zuverlässigen Nachrichten*). Ueber die Eigenthümlichkeiten, mit welchen dieser Styl damals in seiner Heimath, namentlich an dem Dianentempel zu Ephesus angewendet wurde, fehlt es ebenfalls an näherer Anschauung, da dieser Tempel bekanntlich durch die thörichte Ruhmsucht Herostrats in Alexanders Geburtsnacht zerstört und demnächst neu aufgebaut wurde. Ueberdies sind auch von diesem erneuerten Baue bisher keine Ueberreste entdeckt. Den Ruf eines Weltwunders erlangte dieses Gebäude sowohl durch seine Grösse und die Pracht des Materials, und durch die ausserordentlichen Anstrengungen und mechanischen Hülfsmittel, mit welchen man die grossen Steinblöcke der Säulen und Balken gehoben und bewegt hatte, als durch seine edlen und ungewöhnlichen Formen. Er gehörte zu den grössten Gebäuden des Zeitalters, indem er eine achtsäulige Fronte und ringsumher eine Doppelreihe von Säulen hatte, welche weiter gestellt und bedeutend schlanker waren, als die der gleichzeitigen dorischen Gebäude. (Er war mithin: octastylos, dipteros, diastylos und hypaithros.) Wir dürfen aus den Angaben der römischen Schriftsteller, welche zwar nicht mehr den ursprünglichen Bau, wohl aber die Schrift der Architekten vor Augen hatten, schliessen, dass im Wesentlichen die Formen des ionischen Styls schon die charakteristische Ausbildung erhalten hatten, welche ihnen fortan

*) Nach der Angabe des Paus. VI. 19. 2. war zu Olympia ein von dem sikyonischen Tyrannen Myron sehr früh (Ol. 33) erbautes Schatzhaus mit zwei Zimmern, das eine im ionischen, das andere im dorischen Style. Es scheint indessen, dass hier nur von einem Schmuck in Erz, mit dem diese Gemächer ausgestattet waren, die Rede ist.

blieb*). Ausser dem ephesinischen Tempel mögen auch andere Bauten des asiatischen Küstenlandes, von denen uns nur keine Nachrichten überliefert sind, diesen Styl, aber in weniger entschiedener und glücklicher Ausführung, gehabt haben. Gewisse, wiewohl untergeordnete Aehnlichkeiten, welche wir an Säulen und Gebälk der altpersischen Monumente wahrnehmen, rechtfertigen die Vermuthung, dass ein in Vorderasien einheimischer Typus beiden zum Grunde gelegen habe, welcher jedoch von dem griechischen Geiste so frei und eigenmächtig behandelt wurde, dass man das Resultat als ein völlig selbstständiges und neues betrachten kann, bei welchem die Kühnheit und der Geschmack der Architekten gleich bewundernswürdig sind. Die Steigerung der Säulenhöhe von vier auf acht Durchmesser der untern Säulendicke; das schöne Maass der Verjüngung, wo der obere Durchmesser nur $^1/_7$ weniger als der untere misst, da bis dahin der Unterschied ein ganzes Viertel betrug; die Verbesserung der Kannelirung mit den breiten Stegen und tiefern Aushöhlungen in Vergleich zu der dorischen mit der flachen Vertiefung und den scharfen Stegen; das Kühne der Intercolumnien von drei Säulendicken bei steinernem, und also dem Bruche ausgesetztem Gebälke, die Zierlichkeit der vielgegliederten Basis und des mannigfaltigen und anmuthigen Kapitäls, das leichte Verhältniss des Gebälks und die Weglassung der Triglyphen, diese durchgreifenden und harmonischen Veränderungen

*) Manches Einzelne mag indessen noch nicht völlig festgestellt gewesen sein; ja es fragt sich, ob überhaupt die Form der Polsterkapitäle schon ganz vollendet war. Die etwas unbehülfliche Gestalt der ionischen Kapitäle im Innern des Apollotempels zu Bassae, welche aus Phidias Zeit und vielleicht das älteste Beispiel sind, kann Zweifel dagegen erwecken.

sind so wichtig und so nachwirkend bedeutsam, dass wir darin eine der seltenen Leistungen des Genius erkennen, wie sie von Zeit zu Zeit in die Geschichte eingreifen und gegen den ruhigen Gang der Entwickelung wie ein plötzlicher und überraschender Sprung erscheinen *).

Ueberblicken wir die Monumente, wie sie sich auf der ganzen Ausdehnung griechischer Wohnsitze am Ende dieser Periode zeigen, so sehen wir in den westlichen Ländern, in Italien und Sicilien, das alterthümlich Strenge des Dorismus festgehalten, im eigentlichen Griechenland gemildert und im Uebergange zu schlankern Formen, bei den asiatischen Ioniern endlich schon den eigenthümlich ionischen Styl in seiner freien Anmuth und Zierlichkeit ausgebildet. Wir nehmen darin wahr, wie auch in dieser Beziehung das Mutterland die glückliche Mitte zu den extremen Richtungen der beiderseitigen Colonien hielt. Die consequente Durchführung des griechischen Charakters in der Architektur finden wir daher in diesem reinen, aber anmuthig gemilderten Dorismus, während im ionischen Styl schon der Anfang eines weichen, asiatischen Geistes fühlbar ist, welcher später die Auflösung des Griechenthums herbeiführte.

Ausser den Tempeln scheinen die bedeutendern Bauunternehmungen mehr auf den allgemeinen Nutzen als auf Genuss und Pracht gerichtet, und besonders waren es die Tyrannen, welche sich durch Anlagen von Wasserleitungen, Kanälen und Brunnen, oder von Labyrinthen (wahrscheinlich öffentlichen Begräbnissplätzen) die Gunst des Volkes zu erwerben suchten. Für die Kampfspiele behalf man sich noch mit einfachen und kunstlosen Vorrichtungen, Theater kamen noch nicht vor, der Karren

*) Hirt, Gesch. d. Bauk. Th. I. S. 254.

des Thespis war beweglich, und in den Privatwohnungen herrschte noch eine republikanische Sparsamkeit.

Plastik.

Dieselben Ursachen, welche in dieser Epoche der Baukunst einen höhern Aufschwung verliehen, die zunehmende äussere Wohlfahrt, verbunden mit der freiern Regsamkeit und Empfänglichkeit des Geistes, zeigten sich auch in den andern bildenden Künsten wirksam. Auch hier erkennen wir das Erwachen des Sinnes und der Liebe für die Schönheit und das weitverbreitete Bestreben von handwerksmässig unbewussten Leistungen zu einem freiern Kunstbetriebe zu gelangen. Aber dabei sind, nach der verschiedenen Natur dieser Künste, die Resultate abweichend; während die Architektur leicht und unmerklich schon eine Vollendung erhält, die nur noch den letzten Schritt erfordert, um ihrer ernsten Schönheit den Reiz der Anmuth zu verleihen, während sie gleich anfangs diese Stufe erreicht und auf derselben ruhig waltet, gewährt uns die plastische Kunst den Anblick eines mühsamen Ringens und vielgestaltiger Versuche, die zwar endlich zu einem ähnlichen Ziele hinführen, aber dennoch weniger Befriedigendes, weniger Bleibendes leisten, als die Architektur derselben Zeit. Wir können uns diesen Unterschied wohl erklären, indem die Aufgabe der Plastik weiter geht, als die der Baukunst; da sie das individuelle Leben des Geistes gestalten soll, während diese sich in dem Kreise des Allgemeinen hält, umfasst sie viel Mannigfaltigeres, hat tiefere Gegensätze zu durchdringen und in Harmonie zu setzen, und steigt daher durch sehr viel feinere Modificationen, gleichsam auf vielfach unterbroche-

nem Boden, aufwärts, während die Architektur den auch für sie steilen Pfad ohne weitere Hindernisse mit kühnem und festen Schritte zurücklegt.

Diesen Entwickelungsgang in allen seinen Momenten zu verfolgen, wahrzunehmen, welchen Einfluss die einzelnen Richtungen der Sitte und der Cultur, welchen die Gymnastik, die häuslichen Verhältnisse zu verschiedenen Zeiten ausübten, mit welchen Gewöhnungen, Hindernissen und Vorurtheilen die strebenden Künstler zu kämpfen hatten, wie ihre Individualität, wie das Auftreten des Genius den weitern Hergang bedingte; dies alles, sage ich, in seinen Einzelheiten bei einem so hochbegabten Volke zu beobachten, müsste in mehr als einer Beziehung Belehrung und Genuss gewähren. Diese grosse Gunst ist uns versagt. Die Geschichtschreiber Griechenlands übergehen, wie es natürlich ist, die künstlerische Seite des Volkslebens; beschäftigt mit den grossen Thaten des Muthes, der Vaterlandsliebe und der Klugheit ihrer Mitbürger, halten sie es für überflüssig und störend, auch der Künstler, die durch ihre Werke für die Zeitgenossen und nächsten Nachkommen verständlich genug gesprochen hatten, ausführlich zu erwähnen. Die Schriften aber der griechischen Künstler und Kunstfreunde, welche sich unsern Gegenstand zur eigenen Aufgabe gemacht hatten, sind uns kaum dem Namen nach bekannt; nur in den oft unverstanden und verwirrt zusammengetragenen Notizen späterer römischer Schriftsteller sind uns Urtheile und Nachrichten über einzelne Künstler und Schulen aufbewahrt, aus welchen denn, in Verbindung mit andern bei Philosophen und Grammatikern zufällig und zerstreut vorkommenden Aeusserungen, unsere Alterthumsforscher mühsam den Katalog griechischer Künstler aufgestellt

und eine Vorstellung von ihren Eigenthümlichkeiten zu geben versucht haben.

Schon diese dürftigen Nachrichten ergeben, dass die Plastik eifrig geübt und bedeutend vervollkommnet wurde. Die Namenliste der Künstler, welche in dieser Epoche blüheten, ist von beträchtlichem Umfange, und wir erkennen an der Mannigfaltigkeit ihrer Geburtsorte und der Verbreitung ihrer Wirksamkeit, dass alle Gegenden Griechenlands an dieser Pflege der Kunst Theil nahmen. Jenen Dädaliden Dipoenus und Skyllis, die wir schon in der vorigen Periode nannten als die, welche zuerst den Marmor behandelt haben sollen, schlossen sich zahlreiche Schüler an, und der Erzguss, damals noch in roher Weise geübt, scheint jetzt bedeutend vervollkommnet und beliebt zu sein. Kallon von Aegina war in dieser Kunstgattung berühmt und der älteste einer ganzen Reihe von Künstlern, welche aus seiner Insel hervorgingen und eine Schule eigenthümlichen Styls bildeten, die sich bis um die Zeit des Phidias erhielt und aus welcher glücklicher Weise sehr bedeutende Werke auf uns gekommen sind. Nächst Aegina erlangte Sikyon den Vorrang im Erzgusse, so dass Plinius es für eine längere Zeit als die Heimath aller Metallarbeiten bezeichnet; der berühmte Bildner Kanachos blühete hier um die Mitte dieser Epoche. Aus einer Reihe von Künstlern aus Argos will ich nur den etwas spätern Ageladas erwähnen, weil unter ihm die bedeutendsten Meister der folgenden Epoche Phidias, Myron und Polyklet ihre Schule machten. Auch Korinth verlor den alten Ruhm des Erzgusses nicht, und nicht wenige Künstler, darunter besonders Gitiadas, waren von Sparta. Die Athener scheinen noch zurückzustehen; doch besassen sie bei der Vertreibung des Hippias schon

einen Künstler, Antenor, welcher die Bildsäulen der Tyrannenmörder, Harmodius und Aristogiton, verfertigen konnte, und etwas später waren Kritias und Hegias oder Hegesias als Erzgiesser rühmlichst bekannt. Diese wenigen Namen griechischer Meister mögen hier beispielsweise stehen, während noch eine grosse Zahl von Künstlern dieser Epoche erwähnt und in den Schriften der Archäologen zusammengestellt ist.

Ueber den Styl der Kunst sind schriftliche Nachrichten immer sehr unzureichend, zumal bei der Unsicherheit des Sprachgebrauchs einer entfernten Zeit und bei der Unzuverlässigkeit der vielfach abgeleiteten Quellen, aus welchen sie uns zufliessen. Daher ist denn auch das, was wir für diese Epoche aus den alten Autoren entnehmen können, nur sehr allgemein und unbestimmt, und kommt im Ganzen auf den Vorwurf des Harten und Strengen hinaus. Quintilian nennt die Werke des Kallon und Hegesias zu hart und den tuscanischen ähnlich, Cicero die Bildsäulen des Kanachos strenger, als es sich mit der Nachahmung der Natur vertrüge, Lucian die des Kritias und Hegesias streng angezogen, sehnig, hart und genau nach bestimmten Linien gedehnt. Wir dürfen freilich nicht vergessen, dass diese Urtheile aus sehr viel späterer Zeit herrühren, deren weichlicher Geschmack auch noch den Werken der folgenden, schönern Periode ähnliche Vorwürfe machte. Indessen hatte auch diese Strenge erweisliche äussere und innere Ursachen; wir wissen aus einzelnen Beispielen, dass man sich bei den Götterbildern nicht gern von der althergebrachten verehrten Form entfernte. Nach einem Brande wurden alte Holzbilder in Erz nachgeahmt, und die Colonien verlangten die heimischen Götter der Mutterstadt auch in der

gleichen alterthümlichen Gestalt zu sehen. Noch in sehr später Zeit, nachdem die Kunst die Periode ihrer höchsten Blüthe und üppigsten Entfaltung schon überlebt hatte, bewahrte man an vielen Orten die rohen Götterbilder, welche durch die Verehrung der Jahrhunderte eine grössere Heiligkeit erhalten hatten. So entfernte man sich auch nur langsam von den einfachen Stoffen; an den Holzblock, der den Körper bildete, setzte man anfangs nur Kopf, Arme und Füsse von Stein oder Metall an, und erst allmälig verdrängte die prachtvolle Bekleidung mit Gold und Elfenbein die buntfarbigen und mit wirklichen Gewändern behängten Götterbilder. Dieser Geist der Ehrfurcht brachte es denn auch mit sich, dass man strenge Züge und eine wenig bewegte Haltung, entweder die sitzende, oder eine steif aufrechtstehende an den Göttern liebte. Freier war man freilich bei der Darstellung menschlicher Gestalten, welche jetzt immer häufiger wurde. Schon bald nach dem Anfange dieser Periode fing man an, die Sieger bei den Spielen, besonders bei den olympischen, durch Statuen zu ehren, zuerst in Holz, später in dauerhaftern Stoffen. Eine eigentliche Porträtähnlichkeit war dabei wohl noch nicht beabsichtigt; Plinius berichtet, dass nur denen, welche drei Mal in Olympia gesiegt, i k o n i s c h e, porträtartige Bilder gesetzt wurden. Aber doch musste die Art des Kampfes und die Erinnerung der Kraft und Gewandtheit des Siegers darin angedeutet werden, und da sich hiemit die Freiheit von dem Zwange religiöser Ueberlieferung verband, so war schon eine der Kunst förderliche Bahn geöffnet*). Auch in

*) Sehr lange blieb indessen auch bei diesen Bildern eine starre Haltung. So beschreibt Pausanias (VIII. c. 40.) die Bildsäule eines gewissen Arrachion, der zu Olympia von seinem Gegner vor den Augen der Zuschauer erwürgt, aber doch als Sieger gekrönt war. „Sie

andern Fällen wurden besonders verdienten oder ruhm würdigen Männern Ehrenbilder errichtet, so den frommen Söhnen Kleobis und Biton, den Freiheitshelden Harmodius und Aristogiton und sonst tapfern und gefallenen Königen und Feldherrn. Aber an den Luxus von Privatbildern wurde noch lange nicht gedacht, und da alle diese Ehrenstatuen strengen Verdiensten gewidmet waren, so war auch hier keine Veranlassung, den Styl nach einer weichern Richtung hin auszubilden.

Zum Glück sind wir nicht auf diese Nachrichten beschränkt, sondern befinden uns im Besitze einer, wenn auch nicht grossen, Anzahl von Werken, ohne welche jene nur todte und leere Worte wären.

Diese alterthümlichen Werke, durch die Erzeugnisse der spätern glänzendern und anmuthigern Kunst verdrängt, in der Zeit römischer Liebhaberei vernachlässigt, selbst dann nicht beachtet, als vor einigen Jahrhunderten der Sinn für die alte Kunst wieder erwachte und noch manches zu retten war, haben erst in neuester Zeit die Aufmerksamkeit auf sich gezogen und es ist nun, durch manche äussere Zufälle begünstigt, gelungen, aus dem Schoosse der darüber aufgehäuften Erde, aus der Einsamkeit verödeter Länder, aus den Händen barbarischer

»Sie ist sowohl in dem Uebrigen alt, und nicht am Wenigsten in der Stellung. Nicht viel stehen die Füsse auseinander, und die Hände sind an der Seite anschliessend herabgestreckt.« Und doch hatte sich dieser Unfall des Arrachion 560 v. Chr. Geb. nur 60 Jahre vor dem Ausbruch der Perserkriege zugetragen. Wenn sich Thiersch a. a. O. S. 53. nach dieser Beschreibung nun die Statue als eine ägyptische denkt, so ist das wieder zu weit gegangen; wenigstens war dann dieses Aegyptisirende nicht (wie es doch nach seiner eigenthümlichen Natur sein müsste) die Regel, da es Pausanias als Ausnahme erwähnt. Ohne Zweifel war diese steife Stellung eine absichtliche ikonische Andeutung des todten Siegers.

Bewohner eine zwar immerhin sehr kleine, aber für uns unschätzbare Reihe von Denkmälern hervorzuziehen, welche unsere Kenntniss jener Zeiten bedeutend bereichert haben und uns in den Stand setzen, wenn auch nicht die feinsten Züge künstlerischer Bestrebungen im Einzelnen, so doch das Ganze der Entwickelung mit Sicherheit zu beobachten.

Von vorzüglicher Wichtigkeit sind denn hier diejenigen Bildwerke, welche als Theil oder Schmuck an Tempeln gedient haben, indem bei ihnen theils die Zeit der Entstehung, da sie jedenfalls nicht älter als das Gebäude selbst sein können, theils das Verhältniss der Entwickelungsstufe der Plastik zu der Architektur feststeht. Nur bei zwei Tempeln aus dieser Periode ist man so glücklich gewesen, dergleichen Bildwerke zu entdecken, die jedoch, theils durch ihren Umfang und ihre Bedeutsamkeit, theils dadurch besonders lehrreich sind, dass sie den beiden Gränzpunkten dieser Periode, dem Anfange und dem Ende angehören, und daher nähere Schlüsse auf die dazwischen liegende Zeit und für die Beurtheilung der übrigen, eines so festen Datums entbehrenden, aber weit zahlreichern Monumente gestatten.

Dem Anfang dieser Periode gehören einige Bildwerke an, welche unter den Trümmern von Selinus in Sicilien in neuester Zeit (1822) aufgefunden worden, namentlich zwei Metopen, welche nicht von den gigantischen, bei der Zerstörung unvollendet gebliebenen spätern Tempeln des untern Stadttheiles, sondern von einem der auf der Burg befindlichen und daher gewiss aus den ersten Zeiten der Stadt stammenden Tempel herrühren, und mithin in die Zeit zwischen der vierzigsten und fünfzigsten Olympiade, also ganz in den Beginn unserer Epoche zu setzen

sind. Auf der einen dieser Metopen sieht man den Herakles, wie er die Kerkopen, zwei Brüder, die, ungastlich und betrügerisch, auch ihn beleidigt hatten, an seiner auf der Schulter ruhenden Lanze mit den Beinen angebunden hat und so mit herabhängenden Köpfen davon trägt*). Der Held ist von dickem Körperbau, untersetzter Statur und vollen Gliedern, mit dem Obertheile des Körpers ganz nach vorn, die Schenkel und Beine aber ganz im Profil gewendet, so dass die Füsse in paralleler Richtung gerade vor einander stehen. Der Kopf hat einen lächelnden Ausdruck im Munde, das Auge ist, wie schläfrig, nur wenig geöffnet, die Haare sind über der Stirn regelmässig gelockt. Er ist völlig nackt, man bemerkt an ihm nur den Griff des Schwerdtes, dessen Tragriem quer über der Brust mit einem rothen Streifen angedeutet ist. Eine Hand hält er vor der Brust, mit der andern drückt er das Bein des einen Kerkopen an die Lanze fest. Die beiden Kerkopen hängen völlig gleich und regelmässig rechts und links herab, mit rechtwinklich gebogenen Knieen und auf der Brust gekreuzten Armen. Die Köpfe sind ganz nach vorn gewendet und sehr roh, auf jeder Seite derselben fallen, sich überwerfend, drei Haarflechten, regelmässig gebildet, wie eine Schnur von Kugeln herab.

Die zweite Metope stellt den Perseus dar, welcher im Beistande der Athene der Medusa das Haupt abschneidet. Der Held ist von noch dickerer und gedrungenerer Gestalt wie Hercules und blickt wiederum, ungeachtet der Profilstellung der Füsse und der auf die seitwärts neben

*) Thiersch Epochen, S. 404. und namentlich die daselbst aufgenommene Beschreibung von Klenze, nach eigener Anschauung der Originalien. — Müller und Oesterley. Heft 1. Taf. 5.

ihm knieende Gestalt der Medusa bezüglichen Handlung ganz nach vorn. Diese knieet mit dem rechten Beine und biegt das linke gegen den Boden, während sie mit beiden Händen ein ziemlich winziges Pferd, den aus ihrem Blute entstehenden Pegasus, hält. Das Haupt ist wahrhaft schrecklich, maskenartig, mit weit geöffnetem ungeheuren Munde, in welchem grosse Zähne und die herabhängende Zunge sichtbar sind. Die Haare sind über der Stirn regelmässig gelockt und hängen in dichten Flechten auf beide Schultern herab. Minerva auf der andern Seite des Helden steht regungslos und schattenähnlich, in langem steifgefalteten Gewande; auch bei ihr sind die Füsse wiederum im Profil, während der Kopf und die Schultern ganz Vorderansicht sind. Ihr Gesicht ist starrblickend und lächelnd. Auf der Brust sieht man Farbenspuren, ohne Zweifel von einer Andeutung der Aegis herrührend. Auch die Pupille der Medusa scheint bemalt gewesen zu sein.

Bei der, in der That sehr grossen Rohheit der Arbeit ist dennoch der Sinn für freiere Bewegung namentlich in der Haltung der Arme des Perseus, in dem Körper des fortschreitenden Hercules und selbst in dem, wiewohl stark unrichtigen der knieenden Medusa zu erkennen. Auffallend ist dabei die Richtung auf das Derbe, welche sich sowohl in der Fülle und Muskelkraft der Körper, als auch in den breiten Facegesichtern zeigt. Andererseits bemerkt man aber die Beobachtung einer regelmässigen, symmetrischen Anordnung, und sogar in der lächelnden Miene, in den künstlichen Haarflechten und in den steifen Falten des herabhängenden Zipfels am Gewande der Minerva, eine Hinneigung zur Zierlichkeit.

Wir können nun wohl annehmen, dass die gleich-

zeitigen, im eigentlichen Griechenlande und in den asiatischen Colonien entstandenen Kunstwerke weniger roh waren, und dass andere Eigenthümlichkeiten darin vorherrschten; immerhin aber sind diese Bilder als eine Anschauung, wenn auch des Aeussersten, was das griechische Schönheitsgefühl damals noch duldete, von Wichtigkeit.

Sehr viel bedeutender in jeder Beziehung ist der andere Fund, ebenfalls aus neuester Zeit, nur etwa ein Jahrzehend früher (1811), der der äginetischen Bildwerke. Unter den Trümmern des bereits oben erwähnten Minerven-Tempels in Aegina, fand man nämlich unter anderem eine nicht unbeträchtliche Zahl von Statuen, welche zu zwei einander entsprechenden, in den beiden Giebelfeldern des Tempels aufgestellt gewesenen Gruppen gehörten, und jetzt von Thorwaldsen meisterhaft in ihrem eigenthümlichen Style restaurirt, eine Zierde der Glyptothek zu München bilden.

Die eine dieser Gruppen, die des westlichen oder hintern Giebels, ist fast vollständig bis auf eine Statue, welche man sich nach dem vorgefundenen Fragmente und nach der ähnlichen Composition des andern Giebelfeldes sehr wohl ergänzt denken kann, erhalten. Sie zeigt den Kampf um einen gefallenen Helden, wie man mit grosser Wahrscheinlichkeit vermuthet, um Patroklos. In der Mitte, und also in der höchsten Stelle des Giebels, sieht man Minerva, in voller Tracht, mit Helm und Aegis, den Schild an der Linken, den Speer in der Rechten, zwar ohne äussere Handlung, aber mit gesenktem Haupte, niederschauend, und in beiden etwas gehobenen Armen eine lebhafte Theilnahme an dem Ausgange verrathend. Zu ihrer Rechten liegt Patroklos, auf die rechte Hand

gestützt, den linken Arm mit dem Schilde hebend. Auf der linken Seite der Göttin, etwas weiter abwärts und jenseits ihres schützenden Schildes bog sich (denn dies ist die fehlende Statue) ein troischer Jüngling vorwärts, als wolle er nach den Füssen des Gesunkenen greifen, um ihn auf die Seite der Troer herüberzuziehen. Beide, dergestalt niedrig gehaltene, Figuren gestatten den Anblick der ganzen Gestalt der Pallas. Hinter ihnen sieht man auf jeder Seite noch vier Krieger, in ganz entsprechender Bewegung. Zunächst einen stehenden, mit Helm und Schild gerüsteten, der in der rechten den Speer schwingt. Dann auf jeder Seite zwei Knieende; und zwar der erste ein Bogenschütze, der troische im Begriff den Pfeil abzusenden, der griechische den Bogen zu spannen; der zweite ein Speerbewaffneter, im Begriff zu stossen, der Troer mit erhobener, der Grieche mit tiefgehaltener Lanze. Endlich am äussersten Ende des Giebeldreiecks auf jeder Seite ein Verwundeter, liegend, der Grieche einen Pfeil aus der Brust ziehend, der Troer eine Wunde am linken Schenkel mit der Hand bedeckend. Durch diese Anordnung der grössern Gestalt der (in der Vorderansicht gezeigten) Göttin in der Mitte, der stehenden, knieenden und liegenden Krieger nach der Seite hin, erhält die ganze Gruppe eine abnehmende, der Form des Giebeldreiecks entsprechende Gestalt, von vollkommener architektonischer Symmetrie, doch so, dass einzelne Verschiedenheiten an den entsprechenden Statuen das Allzuängstliche und Steife verhüten.

Von der Gruppe des vordern oder östlichen Giebels sind nur fünf Statuen erhalten, welche auf eine der ersten Gruppe ganz ähnliche Anordnung hindeuten. Man hat sie auf den Kampf des Herakles und Telamon gegen den

trojanischen König Laomedon, oder auf den bei demselben Zuge des Herakles vorgefallenen Kampf um den Leichnam des Oikles bezogen.

Die meisten der Helden sind nackt, nur mit dem Helm und Schilde, und zum Theil mit Beinschienen bewehrt; bloss die Bogenschützen sind mit enganliegendem ledernen Harnisch bekleidet. Der troische Schütze des westlichen Giebels, ohne Zweifel Paris, trägt die phrygische Mütze und enganliegende Hosen, die Tracht persischer Bogenschützen. Der griechische Schütze des östlichen Giebels scheint den Herakles darzustellen, sein Haupt ist mit einem Löwenkopfe bedeckt. Man sieht, in beiden Gruppen ist der Sieg hellenischer Helden gegen die Barbaren Asiens dargestellt, ohne Zweifel mit einer Anspielung auf den eben glücklich bestandenen Kampf gegen die Perser, auf welche die Tracht des Paris noch besonders hindeutet.

An diesen Gestalten ist die Bildung der Körper schon von grosser Schönheit und Naturwahrheit. Die Bewegungen sind kräftig und ziemlich belebt, die Formen gesund und nicht unedel, die Muskeln, Sehnen und sonstigen feinern Theile des Körpers mit grosser Genauigkeit und ohne Ueberladung gearbeitet. Auch das Weiche ist nicht vernachlässigt; die Haltung des Patroklos, sein sanft gebeugtes Haupt, sein sinkender Leib ist rührend und mit Empfindung behandelt, und auch die Stellung der Pallas ist, wenn auch etwas steif, doch, wie bereits erwähnt, für ihre göttliche, mehr geistige als körperliche Mitwirkung bezeichnend und sinnvoll gewählt. Weit weniger befriedigend ist die Form und der Ausdruck der Köpfe. Das Kinn ist meistens übermässig gross und spitz vortretend, die Nase kurz, der Mund nahe an der

Nase, die Augen etwas gegen dieselbe gesenkt, das Oval des Gesichts zwar wohlgestaltet, aber der Kopf im Ganzen zu gross, wodurch der Körper zu klein und untersetzt erscheint. Minerva ist etwas über, die Krieger sind etwas unter natürlicher Lebensgrösse, wodurch das Ganze in der Höhe des Giebels noch mehr kleinlich werden musste. Die Miene ist überall, bei den heftig Anstürmenden oder Zielenden wie bei den Verwundeten dieselbe, ein steifes, bedeutungsloses Lächeln; an Seelenausdruck war noch nicht gedacht. Die Haare sind an der Stirn in künstliche, schneckenartige Locken gelegt, hinten lang oder in eine Flechte gebunden. Ebenso sind die Falten an dem Gewande der Göttin durchweg mit einer steifen, absichtlichen Regelmässigkeit behandelt, in welcher aber schon der Sinn für Schönheit der Massen erkennbar ist. Der Rock ist unter der Brust ein wenig aufgenommen, wodurch ein breiter beleuchteter Streifen entsteht, neben dem dichte, beschattete Falten an beiden Seiten, zunächst senkrecht, dann schräge seitwärts herablaufen und am Saume eine treppenförmige Abstufung nach beiden Seiten bilden. Auch das Obergewand fällt in stufenförmigen oder gezackten Falten herab, während die Aegis von ähnlichen gezackten Einschnitten umgeben ist. Eine gleiche Anordnung der Falten findet sich an zwei kleinen weiblichen Figuren, welche ohne Zweifel oberhalb der Spitze des Giebels neben der Verzierung derselben aufgestellt gewesen waren, wahrscheinlich Priesterinnen im Moment feierlicher Handlung, mit den Spitzen der Finger der einen Hand das Gewand leicht erhebend, um den geregelten Festschritt zu erleichtern, die andere nach der Brust zugewendet, um irgend ein Festsymbol, etwa eine Blume zu halten.

Es war wichtig, diese Statuen etwas genauer zu beschreiben, um uns das Resultat der Kunstübung dieser Periode zu vergegenwärtigen. Bezeichnend ist für dieselbe, dass die Körperbildung und der Ausdruck der That schon so weit vorgeschritten, während Form und Ausdruck des Gesichts noch weit weniger entwickelt sind, jene noch unharmonisch, dieser gleichförmig, ohne wesentliche Unterscheidung der Charaktere und der Stimmung. Mit diesem Mangel des individuellen Lebens hängt auch die Behandlung des Gewandes zusammen. Sie ist offenbar nicht der freien Thätigkeit des Werktages entnommen, wo auch in Haltung und Kleidung jeder nach seiner Persönlichkeit sich eigenthümlich ausspricht, sondern dem durch die Sitte vorgeschriebenen religiösen Feste, wo man sich im ungewohnten, regelmässig geglätteten und gefalteten Gewande langsam und steif bewegt.

Durch eine Reihe von andern Bildwerken, deren Entstehungszeit nur im Einzelnen nicht so wie bei den Metopen von Selinus und den Statuen von Aegina festgestellt ist, die aber im Allgemeinen unzweifelhaft in diese Periode gehören, können wir die geschichtliche Lücke zwischen jenen beiden ausfüllen, und uns die Eigenthümlichkeit des Styls dieser Zeit anschaulicher machen.

Zu den ältesten Ueberresten altgriechischer Arbeit gehört ein auf der Halbinsel Samothrake gefundenes Fragment eines Reliefs, darstellend, wie die Beischriften zeigen, die Helden Talthybios und Epeios vor Agamemnon. Die Behandlung weicht von der der Selinuntischen Metopen darin ab, dass in ihr mehr das Scharfe, Zierliche, als das Derbe vorherrscht, die Figuren sind schlanker,

die Profilzüge feiner, der Bart in eine Spitze auslaufend. Sehr merkwürdig ist demnächst das Relief in der Villa Albani, welches Winkelmann als die Darstellung der Erziehung des Bacchus durch die Leucothea, Hirt als die der Venus mit Amor und den Grazien erklärte. Eine Frau oder Göttin sitzt auf einem Sessel, den Schemel unter ihren Füssen, auf dem Schoosse hält sie ein stehendes, nach ihr hingewendetes, und, wie die Bewegung der Hand verräth, sprechendes Kind; hinter demselben stehen drei weibliche Gestalten, in sehr schroff abnehmender Grösse, wahrscheinlich um die Entfernung perspectivisch anzudeuten, von denen die vorderste ein Tuch oder Band, vielleicht das Gängelband des Kindes, hinhält, um es demselben anzulegen. Die Kopfbildung hat Aehnlichkeit mit der der Aegineten, Stirn und Nase bilden eine ziemlich grade Linie, das Auge steht etwas schräg, die Oberlippe ist kurz, das Kinn zu lang und stark. Der Ausdruck ist freilich nicht sprechend, aber etwas weniger steif als dort. Ganz eigenthümlich ist die Behandlung des Gewandes, indem das Unterkleid der Göttin, so wie die Kleider der andern Gestalten mit graden, parallelen, senkrechten Falten gereift ist; der Mantel der Göttin hat freiern Wurf, seine Parallelfalten schliessen sich der Körperbildung mehr an. Von den zierlichen Winkeln der Falten am Saume findet sich nur eine geringe Spur, das Haar ist nicht in künstliche Locken gelegt, sondern durch wellenförmige, parallele Linien angedeutet. Die Haltung des Körpers der stehenden Gestalten ist sehr steif, die Bewegungen der Arme sind aber leicht und natürlich. Im Ganzen ist hier also, obgleich das Fehlerhafte der Züge und die Behandlung des Gewandes auf die älteste Zeit hindeuten, doch schon eine freiere Richtung auf die

Natur und ein geringeres Maass jener conventionellen Feierlichkeit zu finden.

Einigermaassen verwandt ist die Auffassung an der im vaticanischen Museum zweimal vorkommenden sitzenden weiblichen Gestalt, welche Thiersch mit Glück auf die trauernde Penelope gedeutet hat. Sie sitzt mit übereinandergeschlagenen Schenkeln, und vorwärts gebogenem Leibe, mit der rechten Hand den Kopf, mit der linken Hand sich auf den Sessel stützend. Der Kopf, so wie beide Vorderarme und Füsse fehlen zwar, doch lässt das Erhaltene die Stellung nicht zweifelhaft. Die Falten des Obergewandes der Brust, die des Kleides vom Knie ab sind zahlreich und senkrecht, doch schon mehr gestaltet als auf dem eben erwähnten Relief, die der Schenkel und des Leibes schliessen sich schon freier an die Körperform an. Die ganze Haltung ist höchst sprechend für einen Moment der Niedergeschlagenheit und des Versinkens und zeigt daher schon einen sehr ausgebildeten Sinn für Naturwahrheit und Charakteristik, sogar im Uebergewicht gegen den Schönheitssinn, da die Linien eher hart und ungefällig sind.

Ein ausgezeichnetes Werk dieser Epoche ist ferner die berühmte Pallas im Dresdener Museum, ein Torso ohne Kopf, Arme und Füsse, aber mit vollkommener Erhaltung des bekleideten Körpers. Der linke Fuss ist vorwärts gestellt, stark ausschreitend, in einer kriegerischen Haltung; wahrscheinlich war der linke Arm mit dem Schilde ebenfalls gehoben. Die Bekleidung ist wie an der Pallas der Aeginetengruppe; unter der Aegis hängt das Obergewand in regelmässigen, am Saume zackichten Falten. Das lange Untergewand liegt dicht an den Schenkeln und Beinen an, deren Form deutlich hervortritt und

seitwärts durch kleine schräge Falten bezeichnet ist. In der Mitte ist auch hier der Rock aufgenommen und bildet dadurch zwischen einer Masse von schmalen, senkrechten Falten einen breiten Streif, der aber hier nicht, wie an der Statue von Aegina, leer gelassen, sondern mit elf kleinen übereinandergestellten Reliefs, Kämpfe mit Giganten enthaltend, wie mit einer schweren Stickerei, verziert ist. Wenn schon in der Haltung der Göttin eine Neigung zu gewaltsamen Bewegungen ersichtlich, so herrscht diese noch viel mehr in diesen kleinern Darstellungen. Jede von ihnen besteht aus zwei Gestalten, von denen meistens die eine auf ein Knie gesunken ist, oder sich sonst als überwunden und dem Schlage der andern weichend zu erkennen giebt. Sie sind übrigens gut gezeichnet und von lebendiger Auffassung; einige Figuren verrathen schon ein sehr ausgebildetes Gefühl für die Bewegung des Körpers, während andere noch unbeholfen und plump erscheinen. Auffallend ist dabei die öftere Wiederkehr derselben Bewegung mit höchst geringen Veränderungen; namentlich findet sich die auf das Knie gestützte Gestalt, welche offenbar die gelungenste ist, nicht weniger als vier Mal wieder. Man erkennt darin die Genügsamkeit der alten Kunst, zugleich aber auch das Mittel des Fortschreitens, indem man durch Wiederholung einer Lieblingsgestalt immer tiefer in die Bedeutung ihrer Formen eindrang.

Eine ähnlich fortschreitende Stellung wie an der Pallas von Dresden bemerkt man an einer Statue derselben Göttin und an einer der Artemis, welche in Herculanum gefunden sind. Auch hier die Verbindung des Angestrengten und Heftigen mit der Zierlichkeit wohlgeordneter und symmetrischer Falten. Dennoch zeigen

die herculanischen Statuen schon einen weiter entwickelten Sinn. Die Stellung der Beine ist freier, nicht mehr wie bei jener parallel und einwärts, die Falten gewähren grössere Massen, die ganze Gestalt hat ungeachtet des derb Heftigen, etwas Natürliches und Anmuthiges. Besonders gilt dies von der Diana.

Diese gleichzeitige Richtung auf das Angestrengte und Zierliche zeigt sich in den Reliefs, wo die Kunst weniger durch ihre Mittel beschränkt war, noch deutlicher. Wir finden in ihnen dieselben derben, fast schweren Körperformen, die Verhältnisse schwankend, bald sehr schlank, bald kurz und gedrungen, die Muskeln, Gelenke und Sehnen übermässig hervorgehoben, und dadurch alle Umrisse hart und schneidend. Die Haltung des Kopfes ist starr, die Bewegungen sind schroff und eckig, und daher selbst bei grosser Lebendigkeit steif, der Gang gewöhnlich weit ausschreitend, oft mit einwärts gehaltenen Füssen. Die Auffassung des Reliefs ist schon entschieden für das Profil, aber die Stellung einzelner Theile z. B. der Augen noch häufig fehlerhaft wie von vorn gesehen. Neben diesen Mängeln und neben der Richtung auf das Heftige und Uebertriebene zeigt sich aber auch hier die Neigung zu einer, wiederum übermässigen und steifen Zierlichkeit; die Gewänder sind sauber und regelmässig gefältelt, wie mit dem Plätteisen, das Haar drahtförmig gelockt oder in dicken Flechten regelmässig auf beiden Seiten herabhängend, an den Händen beim Anfassen von Sceptern, Stäben oder andern Attributen, oder auch beim Aufnehmen der Gewänder an weiblichen Gestalten sind stets zwei Finger mit affectirter Grazie zusammengehalten, endlich treten in vielen Fällen selbst die Füsse nicht mehr mit ganzer Sohle, sondern

nur mit den Spitzen leise auf. Zu den merkwürdigsten Ueberbleibseln dieser Art gehören einige Altäre oder Brunnenmündungen mit den Festzügen ruhig fortschreitender Göttergestalten oder auch die mehrmals wiederholte Darstellung des Raubes des appollinischen Dreifusses durch den Herakles *).

Nicht alle Bildwerke, an denen wir einzelne dieser Merkmale wahrnehmen, gehören übrigens wirklich dieser Epoche an. Namentlich giebt es einige, bei welchen die alterthümliche Tracht, die gefältelten Gewänder, die steifen Flechten und Locken des Haares, die feierliche Zierlichkeit der Hände und des Auftretens, der übermässige Ausdruck der Kraft sich mit einer richtigern naturgemässen und mildern Darstellung der Gesichtszüge und Körperformen verbinden. Es erklärt sich dies dadurch, dass man auch später noch Weihgeschenke für Tempel in einem Style arbeitete, welcher durch seine Strenge und durch die Verwandtschaft mit den ältern Werken einen Schein grösserer Heiligkeit hatte. Man nennt diesen absichtlich steifen und überzierlichen Styl den hieratischen oder archaistischen. Beispiele solcher spätern Nachahmungen geben einige Darstellungen eines beliebten und oft in den Museen wiederkehrenden Gegenstandes, des Dreifussraubes durch Herakles. Auch ein schönes Relief des kapitolinischen Museums, einen Satyr mit den drei Horen darstellend, und mit dem Namen des Künstlers Kallimachos bezeichnet, scheint dahin zu gehören, aber doch in einem Moment entstanden zu sein, wo der Sinn für höhere Schönheit schon so weit

*) Diese Anführungen genügen hier; vollständigere Aufzählungen s. b. K. O. Müller §. 96. und Kugler Handbuch S. 199. ff.

erwacht war, um bald die Fesseln des frühern Herkommens völlig abzustreifen.

Wir erkennen daher in der Reihefolge der Monumente schon einen entschiedenen Fortschritt, wenn wir auch nicht alle einzelnen Stufen desselben durchmessen können. Noch weniger vermögen wir über die provinziellen Verschiedenheiten der Schulen Rechenschaft zu geben. Pausanias unterscheidet deutlich den Styl der aeginetischen und der altattischen Kunst. Allein wenn wir uns auch von jenem, nach den vorgefundenen aeginetischen Bildwerken eine Vorstellung machen können, (obwohl auch dies zweifelhaft ist, und in mehreren Stellen das Wort: „aeginetisch" schlechthin zur Bezeichnung eines alterthümlichen und steifen Styls zu dienen scheint) so fehlt es uns doch völlig an allen Beispielen des altattischen Styls und das Verhältniss beider gegen einander bleibt uns daher dunkel.

Malerei.

Diese Kunst, welche, sobald man sich ihr einmal zugewendet, durch Wohlfeilheit und leichtere Mittel sich empfahl und viel geübt wurde, hielt ohne Zweifel mit der weitern Ausbildung der Plastik gleichen Schritt. Aelian und Plinius rühmen namentlich von einem Cimon von Kleone, dass er die Malerei, die er noch roh und gleichsam in der Wiege vorgefunden, zu Ansehen gebracht habe, dass er zuerst die Figuren auch in schiefen Richtungen zu zeichnen verstanden, die Gesichter verschiedentlich wendend, dass sie rückwärts, aufwärts und abwärts sahen.

Ueberreste dieser Zeit können wir nur unter den ältern Vasengemälden mit schwarzen Figuren suchen. Der Styl der Zeichnung zeigt sich ähnlich wie in den Reliefs; dieselbe Derbheit des Muskulösen bei nackten, dieselbe Ueberhäufung mit künstlichen Falten bei bekleideten Gestalten, derselbe weit ausschreitende oder schwebende Gang, dieselbe starre Haltung des Kopfes. Indessen herrscht hier das Zierliche und Steife weniger, als das Gewaltsame und Bewegte vor. Oft müssen wir, bei aller Unbeholfenheit und plumpen Heftigkeit der Wendungen, das Ausdrucksvolle und Lebendige derselben bewundern. Bei der Darstellung eines Helden, vielleicht des Hektor, der an dem Wagen eines andern geschleift wird, wie sie sich mehrmals auf sicilischen Vasen findet, sind die springenden und schnaubenden Rosse, bei der eines Kampfes des Herakles und des Kyknos die beiden Kämpfenden mit überraschender Kühnheit und Natürlichkeit der Zeichnung gegeben. Nicht selten hat auch gerade das Ringen des Künstlers mit der Unvollkommenheit des Styls einen eigenthümlichen Reiz; das Frische und Kräftige der Handlung, der feste Bau des Körpers wird bei der starren und spröden Behandlung des Gesichts noch auffallender. Dieses rasche Vorschreiten, bald auf den Spitzen der weit ausgestreckten Füsse, bald auf der vollen Sohle giebt einen Ausdruck geheimnissvoller Eile. Die buntgeschmückten Gewänder und oft auch die weichen Biegungen der Körper erinnern zuweilen selbst an indische Darstellungen. Aber bei allem Unvollkommenen und Schwankenden fühlen wir doch immer den jugendlichen, sich regenden Formensinn auf entschiedene Weise durch, und wer daher nicht grade das Höchste vollendeter Kunst und geistigen Ausdrucks

erwartet, wird an diesen zahlreichen Werken manchen Genuss finden.

Ueber die Farbe gewähren diese silhouettenartig gezeichneten Bilder keine Auskunft. Wir sehen aber an den Verzierungen und Mustern der Gewänder, dass der Sinn, ungeachtet der Einfarbigkeit dieser Malereien, dem Bunten nicht abgeneigt war. In Verbindung hiemit steht es denn, dass wir auch an den Sculpturen dieser Epoche die Spuren des Farbenauftrags und mehrfarbiger Behandlung zahlreich entdecken. An der herculanischen Diana im Königlichen Museum zu Neapel ist das Obergewand mit einem doppelten Saume eingefasst, bestehend aus einem goldfarbigen Streifen und einem breiten Purpursaum mit einem weissen Blätterornament; das Haar trägt röthliche Spuren und scheint ursprünglich vergoldet gewesen zu sein. An den äginetischen Statuen zeigen sich an Helmen und Schilden Ueberreste von Blau, am Gewande der Minerva von einem rothen Saume. Auch die Sohlen dieser Göttin waren roth, ihr Helmschild mit einem Diadem, die Aegis schuppenartig bemalt. Löcher an diesem Helme und der Aegis und an andern Stellen der andern Statuen deuten auf metallischen Schmuck der Waffen, und selbst die Haare scheinen vergoldet gewesen zu sein. Lippen und Augen müssen ebenfalls einen Farbenüberzug gehabt haben, da der Stein an ihnen weniger als an den übrigen Körpertheilen durch die Witterung gelitten hat. Diese mehrfarbige Zusammensetzung kann nicht befremden, wenn wir bedenken, dass die chryselephantinen Bildsäulen, an denen die Körpertheile von Elfenbein, das Gewand von Gold war, und gewiss auch Haare, Augen und Lippen eine Färbung erhielten, noch in der folgenden Periode beliebt waren, und die Regung

des Farbensinnes ebenso wie die Erinnerung an die uralte Gewohnheit, die Götterbilder mit wirklichen Prachtgewändern zu bekleiden, in dieser frühern Zeit noch kräftiger sein musste.

Betrachten wir die Werke der Plastik und Malerei zusammen, so lässt sich nicht verkennen, dass sie bei allen Mängeln und Unvollkommenheiten dennoch einen sehr vortheilhaften Eindruck machen. Selbst die frühesten Denkmäler dieser Zeit, an welchen das Harte und Steife überwiegt, sind nicht ohne Schönheit. Es ist nicht bloss die ruhige Frömmigkeit, die Unschuld und Einfalt des Sinnes, welche uns darin anspricht, sondern wir fühlen schon die Richtung auf das Kräftige und zugleich die leise Regung der feinen Empfänglichkeit für das Gemässigte, Milde, Anmuthige, aus welcher sich später die hohe Schönheit des griechischen Styls entwickelte. Besonders charakteristisch ist aber der Ausdruck der Bewegung, so hart und gewaltsam er auch dem Auge erscheint, weil wir darin das tiefe Gefühl für die Natur und Wahrheit, für das Entschiedene und Wirksame so naiv und unverschleiert erblicken. Es ist die Regsamkeit und Kraft, die wir an den homerischen Gestalten lieben. Andererseits ist auch jene feierliche Zierlichkeit, der schwebende Gang, die wiederkehrende, absichtliche Grazie der Fingerhaltung, die architektonische, steife Regelmässigkeit der Gewandfalten nicht unschön. Sie bildet zwar einen Gegensatz, aber sie harmonirt auch zu der derben, markirten Behandlung der muskulösen Körper, und zu den heftigen, eckigen Bewegungen, und hält diesem Uebermaass gleichsam das Gegengewicht. Wir finden darin die beiden Elemente, deren Durchdringung das Wesen des Griechenthums ausmacht, die ruhige,

hingegebene, bescheidene Frömmigkeit und den Geist des Strebens und Forschens, die Anhänglichkeit an das Hergebrachte und den Trieb unbeschränkten Fortschreitens. Beide sind hier noch nicht vollkommen verschmolzen, sie zeigen sich in gesonderten Momenten, aber darum nur um so klarer und bestimmter. Ihre künftige Durchdringung gewahren wir nur daran, dass beide jetzt schon gleiches, wenn auch auf jeder Seite übertriebenes Maass halten, und wir haben daher von diesen Werken einer noch vorbereitenden Zeit den wohlthätigen Eindruck, welchen uns der Anblick eines Jünglings macht, in dessen wiewohl schroffen Aeusserungen wir den Charakter des bedeutenden Mannes ahnen. Auch in einem solchen ist noch nicht die vollkommene und ruhige Harmonie der Kräfte, welche bei späterer Reife eintritt. Er geht bald nach der einen, bald nach der andern Seite hin zu weit, die Elemente seines Wesens kämpfen noch in ihm und erlangen wechselweise die Oberhand. Aber grade die Kraft dieser einzelnen Aeusserungen, das deutliche und entschiedene Einsetzen der Töne bürgen für die Entwickelung seines Wesens. So ringen denn auch in diesen Kunstgestalten die beiden Elemente, die beharrende Frömmigkeit der Ueberlieferung mit dem Geiste der Freiheit, und in diesem Kampfe spricht sich die Frische der Jugend und die Zuversicht des Werdens erfreulich aus.

In den vollkommensten Werken dieser Epoche, den äginetischen Statuen, sehen wir diesen Zwiespalt seiner Entscheidung nahe gebracht. Jenes Conventionelle der frühern Kunstübung ist schon gemildert; nur in der Haltung und Bekleidung der Göttin ist es noch auffallend, in der Anordnung der Gruppe wirkt es nur als wohlthätige symmetrische Regel. Die Naturwahrheit hat schon

die Oberhand gewonnen, und in den Körpern ist der Sinn für die Schönheit der Verhältnisse mit einer vollkommenen Kenntniss der Knochen und Muskeln verbunden, die selbst bis zur Täuschung natürlich ist. In der Kühnheit der Stellungen und in der Mannigfaltigkeit der Haltung äussert sich ein hoher Grad künstlerischer Freiheit. Die Bewegung ist dem Leben abgelauscht, nicht durch eine hergebrachte Regel oder durch eine sclavische Nachahmung der Natur entstanden, und man fühlt, dass die Steifheit oder Unbeholfenheit, die an einzelnen Gestalten und in einzelnen Körpertheilen noch zurückgeblieben ist, auf diesem Wege freierer Beobachtung der Natur bald verschwinden muss. Nur in einer Beziehung können wir einen entschiedenen Mangel aufzeigen, in der Form und im Ausdruck der Köpfe. Schon die spröden, gedehnten Züge, die Missachtung des schief gestellten Auges, die übermässige Länge des Kinnes zeigen, dass der Sinn für das geistige Leben des Hauptes noch nicht soweit wie der für die Wohlgestalt des Leibes ausgebildet ist. Dazu kommt denn die lächelnde, nichtssagende Miene, welche sich bei Siegern und Unterliegenden, bei der Göttin und den Menschen, bei Griechen und bei Troern wiederholt, der Mangel an Verschiedenheit der Charaktere und Momente.

Diese Erscheinung kann im höchsten Grade befremden. Schon Homer, der so viele Jahrhunderte früher sang, zeichnet die moralischen Eigenthümlichkeiten seiner Helden so scharf. Er malt nicht bloss das Aeusserliche ihrer Handlungen, sondern auch die Gemüthsbewegungen. Schon ihr blosses Auftreten ist oft höchst bezeichnend für ihren Charakter; man denke nur an die Schilderung der griechischen Helden im Gespräche der Helena und

des Priamus im dritten Gesange der Ilias. Man sollte daher glauben, dass die Kenntniss und Aufmerksamkeit auf die feinern Züge des Seelenlebens sich nur erweitert haben könnte. Allein, wie man es bei ausgezeichneten Knaben findet, dass Talente, welche sie frühe vereint besessen, später sich trennen, dass eines eine Zeit lang ausschliesslich vorherrscht, und das andere in den Hintergrund drängt, bis dann auch dieses sich wieder geltend macht, so war es auch wohl in dem Entwickelungsgange der Griechen. Jene Freiheit und Mannigfaltigkeit der Charaktere der homerischen Helden erlag nach den Heraklidenkämpfen unter der strengen, regelrechten Haltung der dorischen Sitte, oder trat wenigstens zurück. Bei Fürsten und aristokratischen Geschlechtern war eine so freie Entwickelung der Persönlichkeit natürlich gewesen; aber sie führte, vielleicht grade durch die Lebensfülle des griechischen Charakters, zu wilden Kämpfen, zu einem rechtlosen Zustande, welcher den Ordnungssinn des Volkes verletzte. Da erschien denn die einfache Frömmigkeit, die republikanische Strenge, zumal nach dem Eindringen der ruhigern, nordischen, dorischen Stämme als etwas höchst wünschenswerthes. Es entstand nun jene feste Gesetzlichkeit, welche nicht bloss auf dem Marktplatze, im Gericht und in der Volksversammlung herrschte, sondern das Leben des Hauses bis auf die Ordnung des Tisches und der Tracht regelte. Jene feierlichen Gestalten, die wir in den Werken der ältern Kunst sehen, mit ihren steifen und festlich gefalteten Gewändern, mit dem unveränderlichen Blicke, dem gleichmässigen Schritte und der Beobachtung fester Regeln bis in die Fingerspitzen, geben ein Bild dieses Zustandes, in welchem es als das Höchste galt, sich strenge

der allgemeinen Sitte unterzuordnen, nichts Eigenthümliches und Abweichendes durchblicken zu lassen. Die Freiheit schuf sich ihre Basis durch eine strenge Gleichheit des Maasses, welche allerdings höhere geistige Ansprüche nicht begünstigte, ja selbst nicht duldete. Auch jetzt gab es hervorragende Geister, aber diese waren Gesetzgeber und wandten also ihre Kraft nur auf die Befestigung der allgemeinen Regel. Selbst die Sprüche der Weisen führten alle nur auf die Empfehlung jener ruhigen Gleichheit des Maasses hin. So war der Sinn für Symmetrie und Ordnung, für feierlichen Ernst und ehrbare Religiosität durchaus und strenge vorherrschend, und nur innerhalb der Gränzen, welche durch ihn gezogen wurden, bewegte sich der griechische Geist. Dies war auch das Conventionelle, der Zwang, welcher die Kunst von freier Beobachtung der Natur zurückhielt; es bedurfte nicht, wie man wohl gemeint hat, einer absichtlichen und ausdrücklichen priesterlichen Satzung. Aber freilich ist grade in den höhern Gebieten geistigen Lebens, wo sich die Individualität am Entschiedensten und Freiesten auszubilden vermag, dieser Sinn feierlicher, symmetrischer Ordnung am Meisten fühlbar, und er mag hier, wenn man eine solche Zeit mit spätern und mehr entwickelten Zuständen vergleicht, als eine harte Beschränkung erscheinen.

Die Alten nennen bekanntlich die Musik und die Gymnastik als die beiden grossen Bildungsmittel der Jugend, und zwar wie Plato sagt, die Musik in Beziehung auf die Seele, die Gymnastik in Beziehung auf den Leib. Beide wurden in dieser Zeit mit Begeisterung gepflegt, wie dies vor Allem Pindar in seinen herrlichen Siegeshymnen zeigt; allein beide erscheinen doch in sehr verschiedenem Grade entwickelt. Die Musik

war durch ihr strenges rhytmisches Maass und durch die Beschränkung auf gewisse festgestellte, einander ausschliessende Tonarten in engen Gränzen gehalten. Ihre eigentliche Aufgabe, die feinsten, innerlichsten Regungen des Gemüthes auszudrücken, erfüllte sie daher nur unvollkommen, so bezaubernd sie auf die Zeitgenossen wirkte. Die Gymnastik dagegen erlangte eine hohe Bedeutung wie in keiner andern Zeit. Von der Begeisterung, mit welcher diese körperlichen Uebungen betrachtet wurden, vermögten wir uns kaum eine Vorstellung zu machen, wenn nicht jene glänzenden Lobgesänge Pindars und einzelne Aeusserungen der Philosophen und Geschichtschreiber Zeugniss davon gäben. Alle stimmen darin überein, nicht bloss die Abhärtung der Leiber und die Kräftigung der Glieder daran zu rühmen, sondern auch die geistige Wirkung. Noch in später Zeit und gleichsam beim Untergange der Sonne des griechischen Geistes fasst Lucian in einem Gespräche, das er zwischen Solon und dem Scythen Anacharsis halten lässt, die ganze Ansicht der Griechen von diesem Gegenstande zusammen. Dieses, sagt Solon zu seinem scythischen Gastfreunde, dieses sind die Uebungen, die wir mit unsern Jünglingen anstellen, indem wir glauben, dass sie dadurch zu tüchtigen Wächtern der Stadt gebildet werden; ausserdem aber werden sie auch im Frieden um vieles besser sein, indem sie nichts Schlechtes zum Ziel ihrer Bestrebungen machen, noch sich aus Müssiggang zum Uebermuth und Muthwillen wenden, sondern sich mit solchen Dingen beschäftigen und darin thätig sind. Man sieht, diese geistige Wirkung ist hier zunächst nur von ihrer negativen Seite, als Abhaltung vom Schlechten und Tadelnswerthen, ausgesprochen. Allein es ist natür-

lich, dass auf einem Boden, der auf diese Weise vom Unkraute reingehalten wurde, das Nützliche und Edle frei empor wachsen musste. So rühmt Lucian an einer andern Stelle das Vergnügen, welches dem Beschauer dieser Spiele dadurch entstände, wenn er nicht bloss die Schönheit der Leiber, die bewundernswürdige Wohlgestalt, die gewaltigen Fertigkeiten und die unbekämpfbare Kraft, sondern auch die Kühnheit und Ehrliebe, die unbezwungene Gesinnung und den unermüdlichen Eifer für den Sieg beobachte. So preisen auch die Pindarischen Oden weniger die Körperkraft als die Frömmigkeit und Tugend des Siegers, die Scheu vor Uebermuth und Unmässigkeit, die Ehrfurcht vor dem Gesetze und den Aeltern, die edle Gesinnung gegen Freunde und Fremdlinge, den würdigen Gebrauch des Reichthums. Durch die Gymnastik entfaltete sich also die Freiheit und Eigenthümlichkeit der Charaktere, so weit es überhaupt statthaft war; in der Musik dagegen war nicht das frei Belebende, Anregende, sondern nur das bindende und regelnde Maass wirksam.

Den Griechen schwebte gewiss ein sittliches Ideal des Menschen vor, aber sie betrachteten es nicht wie ein bloss geistiges, der Körperlichkeit entzogenes, sondern strebten vielmehr, es aus und durch diese zu erreichen. Die Erziehung begann daher mit dem Aeusserlichen; aus der körperlichen Zucht entwickelte sich die geistige Tüchtigkeit. Sie scheinen deshalb auf einer niedrigern Stufe zu stehen, wie die andern Völker, welche unmittelbar nach einem geistigen Vorbilde strebten. Allein indem ein solches dazu nöthigt, die Natur von aussen her nach geistiger Regel zu beschränken, wirkt es als ein hemmender Zwang, während die Griechen durch ihr im höhern

Sinne des Wortes natürliches Verfahren den Vorzug hatten, dass ihre Bildung eine freie und selbsterzeugte war. Ungeachtet und sogar vermöge der Aeusserlichkeit ihrer ursprünglichen Richtung war ihr Streben ein innerliches und erhielt bis an die äussersten Gränzen hin die Frische und das Leben geistiger Freiheit.

Ein zweiter Vorzug dieser Sinnesweise war, dass sie dadurch zur bildenden Kunst vorzugsweise befähigt wurden. Denn diese beruht ja grade darauf, dass das Geistige nicht unmittelbar auftritt, sondern gleichsam verborgen und in dem Körper verschlossen.

In der Periode, die wir jetzt betrachtet haben, ist dieser Bildungsgang noch nicht beendigt. Die geistige Kraft darf selbst noch nicht in ihrer körperlichen Erscheinung deutlich hervortreten. Deshalb steht auch in den Gestalten der Kunst die Ausbildung des geistigen Organs, des Hauptes, hinter der des Leibes zurück, der Ausdruck der Körperformen ist nicht bloss natürlicher, sondern auch edler, schöner und mithin geistiger als der des Gesichtes. Dieser Mangel wird aber weniger störend, wenn wir uns das Gesammtbild der griechischen Kunst dieser Zeit vergegenwärtigen, wenn wir die gedrungenen, kräftigen Gestalten der Plastik mit dem ebenso starken, ernsten, strengen, gleichmässigen Bau des dorischen Tempels in seiner damaligen Form verbunden denken. Dann erst verstehen wir jene völlig und sehen in ihnen das vollendete und harmonische Bild einer jugendlich ernsten, strebenden Zeit, in welcher der Geist noch in keuscher Verborgenheit seiner künftigen reifen Entfaltung entgegen wartet.

Drittes Kapitel.

Dritte Periode der griechischen Kunst, von Perikles bis Alexander.

Wenn wir die früheren Entwickelungsstufen der griechischen Kunst, ihre Vorhallen, durchschritten haben, und nun dem Zeitpunkte ihrer höchsten Gestaltung nahen, so ergreift uns ein Gefühl der Ehrfurcht, als ob wir ein geweihtes Heiligthum betreten. So würdevoll und erhaben blicken die Gestalten in ihrer ruhigen Schönheit auf uns, dass wir mit schüchternem Fusse herangehen, und das Wort sich in die Brust zurückdrängt, um nichts zu äussern, was so hoher Gegenwart unziemlich wäre. Wenn in der Kunst ein göttlicher Geist lebt, so hat er sich hier verkündet, und seine Nähe erfüllt uns mit schweigender Bewunderung. Gewiss ist es ein Geist freudiger und dankbarer Frömmigkeit, der hier zu uns spricht, und den wir nicht mit Unrecht verehren.

Schon vor dem Perserkriege hatte sich das griechische Selbstgefühl, das Gefühl für Maass und Gesetzlichkeit, für Tugend und männliche Kraft zugleich mit dem

Bewusstsein, dass Hellas die Heimath dieser schönen Eigenschaften sei, entwickelt. Schon damals begann Pindar seinen stolzen Gesang, in welchem alles Schöne und Edle, die Furcht der Götter, die Gastlichkeit und edle Sitte, die Schönheit und Macht der Städte so begeistert gepriesen werden. Der heldenmüthige Widerstand des kleinen Volkes gegen die zahllosen Schaaren des grossen Königs war die Wirkung dieser Begeisterung. Aber erst in diesem Widerstande hatte sich der Geist des Griechenthums bewährt, und war bekanntes und wohlerworbenes Gemeingut geworden; freudige Dankbarkeit gegen die heimischen Götter, die Beschützer des Rechts und des Muthes, verband sich mit dem unverkümmerten Genusse der geistigen Gaben, die sie verliehen hatten. Daher schwand denn nun jene ängstliche Besorgniss vor der Ueberschreitung des Maasses, welche die allzustrengen Gesetze und die gedrungenen, schweren Formen der Kunst hervorgerufen hatte, und die Gemüther erhoben sich frei und kühn und entfalteten ihre höchste Schönheit, die, wenn sie auch das Loos alles Menschlichen theilend, schnell verblühen und entarten sollte, dennoch ein Vorbild gewährte, zu dem alle Zeiten hinaufblicken.

In zwiefacher Gestalt hatte sich die Kraft Griechenlands in dem grossen Kampfe gezeigt. Jene harte spartanische Tugend, die höchste Leistung des rein dorischen Sinnes, in ihrer unbeugsamen Beharrlichkeit und ihrer rücksichtslosen Aufopferung glich den muskelstarken, gleichmüthig kalt lächelnden Gestalten des frühern Styles; daneben aber trat die gewandte Klugheit, der unternehmende Muth der Athenienser noch leuchtender hervor. Die Aufopferung des Leonidas bereitete den Sieg vor,

das kühne, mit fester Hand ausgeführte Wagniss des Themistokles errang die Palme. Dort haftete, wenn es erlaubt ist die That als ein Gleichniss des Sinnes zu gebrauchen, aus dem sie hervorging, der Geist noch auf dem Boden und wusste nur todesmuthig darauf zu sterben; hier hob er sich geflügelt darüber empor und fand seine Heimath auch auf dem beweglichen Elemente des Meeres. Es war gewiss nothwendig, es war aber auch entscheidend für die weitere Entwickelung des griechischen Geistes und wir können sagen der Welt, dass nunmehr Athen den Vorrang der Macht und des Reichthums in Griechenland erlangte, und dass der gewandte, bewegliche Geist des ionischen Stammes die feste, gediegene Form des dorischen bleibend durchdrang. Wer vorzüglich auf die dauerhafte Ausbildung der Staaten und der bürgerlichen Sitte sieht, mag diesen Gang der Dinge vielleicht — aber auch nur, vielleicht — beklagen; für Kunst und Wissenschaft war er unläugbar von entschiedenem Vortheile. Das feinste Schönheitsgefühl, der scharfe Verstand, der philosophische Geist fanden in den Mauern Athens für lange Zeit ihre Heimath. Die grossen Tragiker, welche in wenigen Jahren auf einander folgten, das kühne Wagniss der aristophanischen Komödie werden immer unerreicht bleiben; der feine, gedrängte Scharfsinn der attischen Beredsamheit giebt allen Zeiten ein Muster, und an der klaren Tiefe, der anmuthigen Gründlichkeit, dem engelreinen Ernst der platonischen Philosophie üben und stärken sich die verwandten Geister der spätesten Generationen. Nicht geringer aber wuchsen auf diesem Boden die bildenden Künste, in ihnen vielmehr gewahren wir den Mittelpunkt aller dieser verschieden Bestrebungen, und die dauerhafte Blüthe des griechischen Sinnes.

Architektur.

Für die Entwickelung der Kunst war die Zerstörung des von seinen Bewohnern verlassenen Athen durch die Perser ein wichtiges Ereigniss. Sie gab Gelegenheit, die Stadt neu zu erbauen und wie eine Siegestrophäe kostbar zu schmücken. Schon Themistokles eröffnete die Reihe neuer Bauten, indem er die lange Mauer, welche die Stadt mit dem Hafen verbinden und dadurch Athen von der Landseite sichern sollte, begann. Bald, zu Cimons Zeit, konnte man schon weiter gehen als auf das bloss Nützliche, der Tempel des Theseus, des einheimischen Heroen, wurde angefangen, und nicht lange so dachte man an Erneuerung aller von den Persern zerstörten Heiligthümer. Um diese Zeit war es denn, wo Perikles an die Spitze der öffentlichen Angelegenheiten kam, dessen eindringende Klugheit und redlicher Sinn ihm den Ruhm erwarb, seinem Volke neben der vollen Freiheit der demokratischen Verfassung die Vortheile der Alleinherrschaft verliehen zu haben. Im Besitze der Volksgunst und bei dem Reichthume, den die Beisteuern der Bundesgenossen dem Staate, die Herrschaft über sie und die Blüthe des Handels den Einzelnen verschaffte, gelang es ihm ungeheure Summen auf die reichste, aber auch würdigste Weise zur Verherrlichung der Stadt zu verwenden. Auf der Akropolis, der hochgelegenen Burg von Athen, gründete er das grosse Heiligthum der Beschützerin von Attika, der Pallas, nach ihr Parthenon, der Tempel der Jungfrau, genannt. Prachtvolle Treppen und Vorhallen, Propyläen, bildeten den Zugang von der Stadt zur Akropolis. Innerhalb derselben war

ein uraltes Heiligthum, mehrern athenischen Schutzgöttern in verschiedenen Abtheilungen gewidmet, besonders dem Erechtheus, auch dieses wurde erneuert. Ausser den Tempeln der Götter wurde aber auch für die Feste gesorgt, welche bekanntlich den Griechen nicht bloss die Bedeutung eines erheiternden Spieles, sondern auch einer religiösen Feier hatten. Ein steinernes Theater wurde begonnen, das Odeon schon unter Perikles vollendet. Auch das benachbarte Eleusis, der Sitz der von den Athenern so hochgehaltenen Mysterien wurde um diese Zeit auf das Reichste geschmückt, und andere attische Orte, Rhamnos, Sunion, Thorikos erhielten mehr oder weniger prachtvolle Tempel. Diese Bauwerke durften natürlich, zumal nach griechischen Begriffen, angemessener bildlicher Ausstattung nicht entbehren, und es entwickelte sich daher in Athen eine künstlerische Thätigkeit, die vielleicht ohne Gleichen in der Geschichte ist, und auf welche die Freigebigkeit und der Kunstsinn der Athenischen Bürger Summen verwendete, die für jene metallarmen Zeiten von höchster Bedeutung waren. Man berechnet die Ausgaben der Perikleischen Bauten auf mehr als zweitausend Talente, mehr als drittehalb Millionen Thaler unseres Geldes, während die gesammte jährliche Einnahme des atheniensischen Staats höchstens auf tausend Talente geschätzt wird. Ein ganzes Heer von Künstlern aller Art, Baumeister, Zimmerleute, Bildhauer, Schmiede, Steinmetzen, Goldarbeiter, Elfenbeindreher, Maler, Sticker und Bildschnitzer (so zählt ein alter Schriftsteller sie auf) wurde dabei beschäftigt. Die Seele aller dieser Unternehmungen aber und das leitende Haupt in allen Kunstzweigen war Phidias, der Freund des Perikles, dessen eigne plastische Werke wir unten näher

betrachten werden, und nach dessen Namen mit Recht der Styl dieser Zeit benannt wird.

Die Stürme der Jahrhunderte haben furchtbar unter diesen herrlichen Schöpfungen des attischen Geistes gewüthet. Schon die römischen Kaiser begannen mit habgieriger Prunksucht die Tempel und Märkte Griechenlands ihres Schmuckes zu berauben, christlicher Eifer mag manches zerstört haben. Barbarische Eroberer, Slaven und die rohen Helden der Kreuzzüge, dann Venetianer und Türken hausten auf dem geweihten Boden der höchsten Kunstblüthe. Der Zahn der Zeit nagte an den vernachlässigten Mauern, die Wuth des Krieges, Feuersbrünste griffen sie mit rascherer Zerstörung an; bei der Belagerung durch die Venetianer im Jahre 1687 litt der Parthenon sogar durch eine Pulverexplosion. Ueberdies opferte unwissende Habsucht die edle Form des Marmors, um den Kalk zu kahlen Wänden wohlfeiler zu erlangen. Als darauf seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts kunstliebende Reisende zu den Monumenten durchdrangen, sie zeichneten und maassen, wurden sie auch eine Fundgrube der Sammler und Kunsthändler, bis endlich Lord Elgin mit grossen Anstrengungen und Kosten die bedeutendsten plastischen Werke des Parthenon und Theseustempels aus den Mauern, an denen sie mehr als zweitausend Jahre gehaftet, herausnahm, damit sie zuletzt im brittischen Museum ihre Stelle fänden. Ein Raub, den man bedauern mag, der aber, zumal während noch die Türken Besitzer des Landes waren, nur heilsam erscheinen konnte, und dem wir den leichtern Genuss und die fruchtbarere Einwirkung dieser unvergleichlichen Bilder auf europäische Kunst verdanken. Dennoch aber ist das Erhaltene noch höchst bedeutend und nimmt die begeisterte

Bewunderung und langjährige Studien der Alterthumsforscher und Architekten in Anspruch.

Der Styl dieser Bauten des perikleischen Zeitalters ist meistens noch der dorische. Ihn finden wir am Parthenon, an den Propyläen der Burg, am Theseustempel, in den andern Tempeln des attischen Gebiets. Nur der Tempel des Erechtheus und ein kleiner Tempel am Ilissus, dessen Gottheit wir nicht wissen, sind im ionischen Style errichtet; grössere Bauten im korinthischen Style kannte diese Zeit noch nicht. Aber der Dorismus hatte sich von den kurzen, gedrungenen Formen und den harten Gegensätzen, welche die Architektur der frühern Perioden bezeichnet, frei gemacht, und entzückt durch die Anmuth seiner schlankern und leichtern Verhältnisse, ohne den vorherrschenden Charakter der Majestät zu verlieren. Schon in der vorigen Periode hatte sich dieser Styl in seinen wesentlichen Verhältnissen entwickelt. Nur der letzte Hauch der Vollendung fehlte ihm noch und wurde ihm jetzt zu Theil.

Vor Allem verdient der Tempel der Athene Parthenos diesen hohen Ruhm, und selbst seine Ruinen erregen noch immer einen wunderbaren Enthusiasmus, und geben das Bild des reinsten, würdigsten Ebenmaasses. Die Anordnung des Ganzen ist, wie an dem grössern Tempel von Pästum und andern ähnlichen Bauten der vorigen Periode, die des Peripteros Hypaithros, nur in grössern Verhältnissen. Auf einem Unterbau von drei Marmorstufen umschloss ein einfacher Peristyl von acht Säulen in der Fronte und siebenzehn an den Seiten die Cella. Innerhalb dieser äussern Säulenhalle befand sich an jedem Ende noch eine zweite Reihe von sechs etwas kleinern Säulen, die eine Art von Vorhalle bildeten, durch

welche man zu den Thüren des Tempels und des Hinterhauses gelangte. Das Innere der Cella war durch eine Zwischenmauer in zwei ungleich grosse Räume getheilt, von denen der kleinere westliche die Schatzkammer, der grössere den eigentlichen Tempel bildete, jener von einer durch innere Säulen getragenen Decke bedeckt, dieser wahrscheinlich oben geöffnet (hypaithros) *). Die Säulen des Peristyls standen in einer Entfernung, welche die Dicke des Säulenstammes nicht viel überstieg, aber ihre Höhe war im Verhältniss zu ihrem untern Durchmesser bedeutend grösser wie bisher, und die Verjüngung, obschon bei unmittelbarer Vergleichung des obern mit dem untern Durchmesser ziemlich dieselbe, erschien daher wegen der grössern Höhe minder schroff, die ganze Säule zeigte sich schlanker und anmuthiger, gleichsam leicht tragend, nicht mehr wie von schwerer Last gewaltsam gedrückt. Die Kanneluren der Säulenstämme waren dieselben geblieben, die Formen der Kapitäle, des Gebälkes im Wesentlichen beibehalten, aber weniger mächtig und ausladend; der Wulst des Kapitäls zeigte nicht mehr die gebogen vortretende, dem schweren Druck entsprechende Linie, sondern war gradlinig gehalten und nur unter der Platte ein wenig eingezogen. Am Architrav befanden sich Kränze von Metall über den Säulen; die Metopen des Frieses waren mit plastischen Darstellungen der Giganten- und Cyklopenkämpfe geschmückt. Innerhalb der Säulenhalle an der Aussenseite der Cellenwand lief

*) Man hat neuerlich die Spur einer dorischen Säule, welche innerhalb der Cellenmauer stand, entdeckt. Sie ruht ohne Basis unmittelbar auf dem Marmor-Fussboden und ist von geringerer Dicke wie die äussern Säulen. Wahrscheinlich war über dieser Säulenreihe eine zweite von kleinern Säulen, welche das die Dachöffnung bildende Gebälk trugen.

unter der Decke ein Fries umher, auf dem, ohne weitere architektonische Verzierung die Feier der Panathenäen, des grossen Minervenfestes, in bewundernswürdig schöner Darstellung gemeisselt war. Die Giebel endlich waren noch sehr niedrig gehalten; nach Bröndsteds schönem Vergleiche wie eine ruhig fortglühende Flamme sich mässig erhebend. Im Innern derselben standen Statuengruppen, an die Giebelform sich anschliessend, auf der östlichen oder vordern Seite des Tempels die Geburt der Pallas, auf der westlichen ihren Wettkampf mit Poseidon um die Schutzherrschaft von Attika darstellend. Von dieser ist bei weitem mehr erhalten, bei jener würden wir den Gegenstand aus den geringen Ueberresten kaum erkennen, wenn nicht Nachrichten darüber auf uns gekommen wären. Das Material des ganzen Gebäudes war der schöne pentelische Marmor. Dennoch waren sowohl das Bildwerk an Gewändern, Waffen und Schmuck, als die kleinern architektonischen Theile mit entsprechenden Ornamenten bemalt und vergoldet. Die höchste Zierde verlieh dem Tempel endlich das von Gold und Elfenbein gearbeitete Standbild der Göttin, eins der Meisterwerke des Phidias, nur von ihm selbst in seinem olympischen Jupiter übertroffen. Die Baumeister des Tempels sind uns genannt, Iktinos und Kallikrates; jener hatte auch in Gemeinschaft mit Karpion eine Schrift über den Bau aufgesetzt.

Der Theseustempel, etwa zwanzig Jahre vor dem Parthenon vollendet, zeigt ein ähnliches, wiewohl noch weniger durchgeführtes Bestreben, die strengen und gewaltsamen Verhältnisse des ältern dorischen Baues zu mildern und anmuthiger zu machen. Die Säulen sind noch etwas schlanker gehalten als am Minerventempel,

mit dem Kapitäl beträgt ihre Höhe fast genau das Sechsfache des Durchmessers, dagegen ist die Höhe und die Ausladung des Kapitäls und des Gebälks noch etwas stärker. Indessen stehen doch die Verhältnisse im Ganzen denen des Parthenon sehr nahe und näher als denen der frühern Architektur. Auch dieser Tempel gehört der Gattung Peripteros an, allein er hat nur sechs Säulen in der Fronte und dreizehn auf jeder Seite. Ueberhaupt ist er in sehr kleinen Dimensionen erbaut, dennoch aber macht er durch die Eurhythmie seiner Theile auf die Beschauer den Eindruck von Grösse und Erhabenheit. Er wurde auch in christlicher Zeit religiösem Dienste gewidmet, und zwar wie früher einem ritterlichen Heiligen, St. Georg. Diesem Umstande verdanken wir es wahrscheinlich, dass er vorzugsweise gut, und bei weitem besser erhalten ist als der Minerventempel, und daher den Reisenden eine ungestörte Anschauung gewährt und sie zum Theil noch mehr begeistert. „Die Vollkommen-„heit dieses Gebäudes," ruft Wordsworth, ein enthusiastischer Britte, aus, „ist so gross, dass man sie auf den „ersten Blick gar nicht in ihrem ganzen Werthe auffassen „kann. Seine Schönheit besticht alles; seine kräftigen „und dennoch so graziösen Formen sind bewundernswür-„dig und bei der Lieblichkeit der satten honiggelben „Farbe, welche der Marmor jetzt nach Jahrtausenden „angenommen hat, möchte man glauben, dass dies Ge-„bäude nicht aus den rauhen Steinen des Felsgebirges, „sondern aus den goldigen Strahlen eines atheniensischen „Sonnenunterganges hervorgegangen und zusammengesetzt „worden." Mit plastischem Schmucke war der Theseustempel zwar bei weitem nicht in dem Maasse ausgestattet, wie jener; die Westseite scheint ganz ohne Bildwerk

gewesen zu sein. Die östliche dagegen hatte Sculpturen im Giebelfelde, in den Metopen und an dem innern Fries der Vorhalle, die Thaten des Theseus und mehr noch des befreundeten Heroen Hercules darstellend.

Unmittelbar nach der Vollendung des Parthenon wurde der Bau der Propyläen begonnen, unter der Leitung eines andern Meisters dieser an Künstlern so reichen Zeit, des Mnesikles. Die Aufgabe war hier eine ganz andre, als bei den Gebäuden, mit denen man sich bisher beschäftigt hatte, und nahm eine freiere Erfindung in Anspruch. Für den Tempel war der einfache Grundgedanke gegeben, Bedürfniss und Sitte erheischten das von allen Seiten zugängliche und anschauliche Säulenhaus; es kam daher nur darauf an, die Verhältnisse zu erweitern und zu mildern, und in dieser gewiesenen Richtung bewegte sich die Kunst gemessenen Schrittes vorwärts. Anders verhielt es sich hier. Die Akropolis, ein steiler Felsen in der Mitte der Stadt, war durch seine Lage geeignet den haltbarsten, bei feindlichen Ueberfällen sichersten Punkt derselben zu bilden; auf dieser Höhe waren daher die wichtigsten Heiligthümer und in ihnen die Schätze des Staates. Zu ihrem Schutze musste denn der Fels in seiner natürlichen Unangreifbarkeit durch hohe, starke Mauern befestigt werden, in welche nur ein Zugang hineinführte. Diesen zu schmücken, durch ein Gebäude, welches dem steilen Aufgange angemessen war, das, von der Stadt her gesehen und bei den Festzügen zu den obengelegenen Tempeln, einen prächtigen, würdevollen Anblick gewährte, das aber auch bei der Vertheidigung der Burg in Kriegsfällen dienlich sein konnte, dies war die Aufgabe, welche Mnesikles zu lösen hatte. Er löste sie so glücklich, dass selbst die Athener

sein Werk vor allen bewunderten, dass bei dem spätern Bau des grossen Tempels von Eleusis es fast ganz nachgeahmt wurde, dass Epaminondas zur Zeit des höchsten Ruhmes von Theben damit umgegangen sein soll, es auf die Burg des Kadmos zu versetzen, und dass noch Pausanias, der oft erwähnte Reisende der spätern Kaiserzeit, versichert, dass selbst jene schöne Kunstepoche nichts Herrlicheres hervorgebracht habe. Das Gebäude der Propyläen bestand aus vier verschiedenen mit einander verbundenen Theilen, dem nach der Stadt zugewendeten Hauptthore, dem entgegengesetzten etwas höher gelegenen, nach dem Innern der Burg gerichteten Thore, und zwei kleinern Flügelgebäuden. Wenn man von unten her zur Akropolis hinaufstieg, gelangte man auf einer breiten Treppe zu einem flachen, viereckigen Raume, dessen gegenüberstehende Seite durch das Hauptthor, eine sechssäulige, durch einen Giebel gekrönte Halle, begränzt wurde. Neben demselben, im rechten Winkel, und also die beiden andern Seiten eines Vierecks bezeichnend, lagen die beiden Flügelgebäude, in der Form kleinerer Tempel, s. g. Antentempel, die bloss am Eingange zwischen den Seitenwänden eine Säulenhalle, und zwar von drei kleinern Säulen, hatten. Das eine dieser beiden Gebäude*) war der Tempel der Victoria, und zwar der

*) Es ist neuerlich zweifelhaft geworden, ob der Tempel der Nike apteros, dessen Pausanias erwähnt, an dieser Stelle lag, oder noch etwas entfernter von den Propyläen, wie dies in der Schrift von Ross, Schaubert und Hausen: Der Tempel der Nike apteros, Berlin 1839 bei Beschreibung eines neuerlich wieder entdeckten und hergestellten kleinen Tempels ausgeführt ist. Schon Wheler und Spon waren derselben Ansicht, erst durch Stuart kam die entgegengesetzte auf. Vergl. Pausanias I. 22. §. 4. Ob die beiden Nebengebäude Giebel hatten (was bei ihrer Bestimmung zu Tempeln gewiss anzunehmen war) ist hienach zweifelhaft.

ungeflügelten (Nike apteros), welche die Burg der Athener nicht wieder verlassen sollte. Das andere enthielt, ohne so heilige Bestimmung, Gemälde des berühmten Malers Polygnotos und diente wohl als ein Versammlungsort oder Ruhepunkt, wie auch vor andern wichtigen Heiligthümern ähnliche Hallen sich befanden. Diese Hallen, indem sie, bevor man das Innere des Thores betrat, den Zugang schon in feste architektonische Gränzen einschlossen, indem sie zugleich durch ihre geringere Höhe auf die grössere des Thores selbst vorbereiteten und einen vortheilhaften Maassstab für dieselbe gewährten, verliehen der Anlage eine höhere Würde. Zugleich dienten sie dazu der offenen Säulenhalle des Thores, die nicht wie bei den Tempeln eine Fortsetzung auf den dahintergelegenen Seiten hatte, einen Abschluss zu geben. Von der Plattform, die wir beschrieben, gelangte man nun auf drei Stufen in das Innere der Propyläen. Von den fünf Durchgängen, zwischen den sechs Säulen der Fronte war der mittlere bedeutend weiter, drittehalb Säulendicken gleich, ohne Zweifel um Raum zur Durchführung der Wagen, die bei den Festen von den oben gelegenen Tempeln zur Stadt gezogen wurden, zu verschaffen. Dieser Eingang führte in eine bedeckte Halle von bedeutender Tiefe. Der erste und längere Theil dieser bedeckten Halle wurde von zwei Reihen schlankerer Säulen getragen, so dass auf jeder Seite des mittlern Durchganges drei Säulen hintereinander standen, durch welche also dieser Theil des Gebäudes in drei Schiffe oder Gänge getheilt war, von denen die beiden äussern eine um etwas grössere Breite hatten, als der mittlere. Diese Säulen waren, merkwürdig genug, nicht dorischen, sondern ionischen Styls. Diese Verbindung verschiedener

Säulen war aus einer leicht ersichtlichen Rücksicht auf die zweckmässige Anordnung des Ganzen gewählt. Der Architrav der ionischen Säulen liegt nämlich höher als der der äussern dorischen Säulen, und zwar so, dass er auf diesem aufliegt, also die Höhe des Frieses einnimmt. Wollte man diese grössere innere Höhe erlangen und dennoch die innern Balken durch dorische Säulen stützen, so musste man entweder diese stärker machen als die äussern, was ohne Zweifel unschön gewesen wäre, oder von dem hergebrachten schönen Verhältnisse der Höhe zum Durchmesser des Stammes abweichen. Diesem Uebelstande entging man durch die Anwendung ionischer Säulen. Denn da diese, ihrer Gattung gemäss, schlanker gehalten werden mussten, so erreichten sie eine Höhe, welche der der äussern dorischen Säulen und des Architravs gleichkam. Auf ihnen ruhten sodann lange, mächtige Marmorbalken in der Längenrichtung des Gebäudes, in welche kleinere Querbalken über jedem der drei Schiffe eingriffen, zwischen denen das oberste Deckenwerk mit kassettenartiger Verzierung sichtbar war. Die Schönheit dieser Decke wurde bei den Alten selbst als unübertroffen gepriesen. Ausser diesem Vortheile, welchen die grössere Höhe der ionischen Säule gewährte, entsprach diese auch durch ihre zartern Verhältnisse einem Innern, dessen Aeusseres durch die kräftige dorische Säule repräsentirt war. Dieser dreischiffige Gang war nach der Burg zu durch eine Wand begränzt, in welcher sich aber fünf Eingänge, das eigentliche Thor, befanden, der grösseste in der Mitte, die beiden äussern an Breite und Höhe abnehmend, alle fünf von bronzenen Thüren geschlossen; mehrere Stufen führten zu diesen Thoren hinauf. Hindurchgeschritten durch dieselben kam man nun in die

letzte Halle, welche die Fronte nach dem Innern der Burg bildete, ganz wie der erste Eingang nach der Stadt zu, und diesem in Säulen und Giebel völlig gleich war, nur, weil sie auf höherm Boden ruhete, auch mit ihrem Dach über das Vorgebäude hinüberragte. Man kann schon nach der Beschreibung das Harmonische und Sinnreiche dieser Anordnung nicht verkennen. Das eigentliche, verschliessbare Thor lag in der Mitte des bedeckten Raumes, der also im Ganzen das Thorgebäude bildete, und auf beiden Seiten, sowohl nach der Stadt wie nach der Burg zu, Säulenhallen als Façaden und Vorthore zeigte*). Eine Einrichtung, die sowohl der Sicherheit als der Würde des Zuganges eines so wichtigen und heilig gehaltenen Raumes entsprach. Diese Vorhalle war aber auf der Stadtseite durch den dazwischenliegenden, von den ionischen Säulen getragenen Gang bedeutend tiefer als auf der Burgseite. Mit Recht, weil es dem langsamern Schritt des Aufwärtssteigenden entsprach, und besonders weil die ehrfurchtsvolle Hemmung des Festzuges, der sich den obern Tempeln näherte, darin ihren Ausdruck fand. Endlich unterschied sich denn die vordere oder äussere Vorhalle durch die beiden Seitengebäude, mit denen sie wie mit geöffneten Armen den Herannahenden empfing; eine Anordnung, welche bei der andern, nach der Burg zu gewendeten Vorhalle nicht angemessen gewesen wäre, weil sie den Abwärtssteigenden, von der Heiligkeit des Ortes befriedigt Heimkehrenden entlassen und nur jener äussern Halle zuführen musste. Bei aller architektonischen

*) Man kann sich die ganze Thorhalle auch wie ein zusammenmenhängendes, tempelähnliches Gebäude vorstellen, das auf jeder der schmalen Seiten einen Portikus von sechs Säulen hatte, dessen kleinere hintere Hälfte aber, wegen der Unebenheit des Bodens, höher lag als die vordere.

Pracht und Schönheit waren übrigens die Propyläen selbst, so viel wir wissen, mit Bildwerk nicht geschmückt; dies blieb den Tempeln vorbehalten. Nur auf dem Vorplatze vor dem Thore standen Reiterstatuen.

Man mag es verzeihen, wenn ich bei diesem Gebäude mich länger, als bei andern, aufgehalten und den bei bloss wörtlichen Beschreibungen vielleicht vergeblichen Versuch gemacht habe, es anschaulicher darzustellen; es schien mir, als ob hiedurch deutlicher würde, wie diese Architektur bei aller Regelmässigkeit und Einfachheit dennoch so grosse Freiheit gewährte und sich den mannigfaltigen Bedürfnissen des Lebens und den Bedingungen des Bodens anfügte.

Neben diesen Gebäuden in Athen selbst ist sogleich ein benachbartes zu erwähnen, das auch noch der Zeit des Perikles angehört, der grosse Tempel der Ceres zu Eleusis. Es ist bekannt, welche Wichtigkeit für die Griechen und besonders für die Athenienser die Geheimnisse des eleusinischen Dienstes hatten; das Genauere der Lehren, die hier mitgetheilt, der Weisungen, die hier verliehen wurden, ist zwar dunkel und zweifelhaft, aber gewiss ist, dass sich beides gegen den sonstigen Cultus als ein mehr Gemüthliches und Innerliches, als eine Form der Erbauung und vielleicht der Erlösung der Einzelnen darstellte *). Bei alledem aber nahmen doch

*) Nach Isocrates (Panegyricus cap. 6.) gewährten die Mysterien denen, die ihrer theilhaft wurden, nicht nur über den Ausgang des Lebens, sondern für ewige Zeiten die süssesten Hoffnungen. Cicero (de legg. II. 14.) spricht ihm wohl nach: Principia vitae cognovimus. Neque solum cum laetitia vivendi rationem accepimus, sed etiam cum spe meliori moriendi. Da diese Lehre aber auch mit der Würdigung des Ackerbaues zusammengestellt war, (durch den wir Menschen ex agresti immanique vita exculti ad humanitatem et mitigati sumus) so scheint es denn doch in einem sehr allgemeinen und bürgerlichen Sinne genommen werden zu müssen.

fast alle Athener, alle Freigebornen und Bessern, an diesen Mysterien Theil, und es waren daher grosse und würdige Gebäude für so wichtige und zahlreich besuchte Feste erforderlich. Die Risse des grossen Tempels soll, nach Vitruv, Iktinus, der Baumeister des Parthenon entworfen haben. Wenn dies aber auch von den Propyläen gelten soll, so schloss er sich dabei genau an das Vorbild an, welches der Bau des Mnesikles auf der Burg ihm gewährte, und wich nur so weit davon ab, als es der ebene Boden von Eleusis erforderte. Durch dieses Prachtthor kam man in den ersten kleinern Vorhof, dann durch einen andern, ebenfalls reich verzierten Eingang in den innern Hof, der auffallender Weise und vielleicht aus mystischen Rücksichten von einer regelmässig fünfeckigen Mauer umschlossen war, und wo der grosse Einweihungstempel sich erhob. Dieser war in mehr als einer Beziehung ungewöhnlich, theils durch seine Grösse (er war, wie Vitruv sagt: immani magnitudine) theils durch seine Form, denn er bildete ein grosses Quadrat, jede Seite im Innern von 166 Fuss. Vier Reihen dorischer Säulen, und zwar sämmtlich in zwei Stockwerken übereinander, trugen die Decke und theilten das Innere in fünf Schiffe, jedoch nicht in der Richtung des Einganges, sondern in entgegengesetzter*); eine unhar-

*) So wenigstens nach wahrscheinlichen Vermuthungen. S. Hirt Gesch. d. Bauk. Th. II. S. 20. Ob das Innere ganz bedeckt war, was den Verhältnissen nach nicht mit Stein, sondern nur mit Holzbalken geschehen konnte, oder ob es nach der Form des Hypaithros einen offenen Raum in der Mitte hatte, bleibt dahingestellt. Plutarch spricht von dem Opaíon dieses Tempels und gebraucht also dasselbe Wort, womit Homer (Od. I. 321.) im Männersaale des Odysseus die Stelle bezeichnet, durch welche Pallas einmal als Vogel entfliegt, und die man gewöhnlich als Rauchloch, Kamin erklärt. Man könnte darauf fallen, dass damit eine weite Oeffnung, wie im Hypaithros, gemeint

sei,

monische Anordnung, welche ihren Grund in mystischen Beziehungen oder in dem Ritus der Mysterien gehabt haben muss. Beleuchtung erhielt dieser grosse Raum nur durch eine Oeffnung in der Decke.

Unter dieser Cella war ein unterirdischer Raum, wo unverjüngte cylindrische Stämme den obern Boden stützten, ohne Zweifel auch diese Vorrichtung zu mystischen Zwecken. Im Aeussern war das Gebäude ursprünglich ohne den Schmuck einer Säulenhalle; die Höhe seiner Mauern, auch wohl die quadratische Form mochte dies dem reinen Geschmack des Perikleischen Zeitalters als unangemessen darstellen. Erst später, in der Zeit nach Alexander, wurde eine einfache Vorhalle von zwölf dorischen Säulen hinzugefügt. Von dem Eindrucke des Baues können wir leider nicht näher urtheilen, da nur die Fundamente und Fragmente auf uns gekommen sind; schon die Anordnung ist aber sehr merkwürdig, weil sie von der der übrigen Tempel so sehr abweicht, dass sie sich zu ihnen ungefähr ebenso verhält, wie die Innerlichkeit und Heiligkeit der Mysterien zu dem heitern, äusserlichen Leben der Griechen. Wie jede organische Natur, so hat auch der Geist eines Volkes eine Stelle, wo er seine Gränzen fühlbar berührt, und nahe daran steht, in eine andere Sphäre überzugehen, wo daher auch seine Aeusserungen einen ungewöhnlichen Charakter annehmen; diese Stelle ist für die Griechen das Mysterium, eine Vorahnung einer künftigen innerlichen Geistesrichtung, die aber eben deshalb, weil sie mit dem öffentlichen

sei, allein da dieses Wort niemals bei den uns bekannten Hypaithren gebraucht wird, so kann man eher schliessen, dass damit eine kleinere Oeffnung in der Decke, ein Lichtloch bezeichnet ist. Wahrscheinlich war es bei den Festen durch Lampen beleuchtet.

Leben des Volkes nicht im Einklange stand, immer nur vorsichtig und mit heiliger Scheu berührt werden durfte, und bei aller Verbreitung ihrer Anhänger sich unwillkürlich in ein ehrfurchtsvolles Dunkel hüllte. Jene architektonische Form des Tempels mag man freilich schon dadurch erklären, dass, während sonst Tempel und Wohnhäuser nur von Wenigen besucht wurden, alle grossen Versammlungen, selbst die der Theater, unter freiem Himmel statt fanden, hier einmal ein bedeckter Raum für eine grosse Zahl von Zuhörern nöthig war. Allein selbst dieses, dass Viele zusammenkamen um Leises und Mystisches zu hören, ist schon in der Gestalt eines äusserlichen und zufälligen Ereignisses der Ausdruck eines von dem sonstigen griechischen Geiste abweichenden Verhältnisses.

Auch an andern Stellen von Attika haben sich Ueberreste dorischer Bauten erhalten, welche der Perikleischen Zeit oder einer nicht viel spätern angehören, namentlich zu Rhamnos, Sunion und Thorikos; besonders von dem grössern Tempel zu Rhamnos lässt sich dies nicht bloss aus der Verwandtschaft des Styls, sondern auch aus der Nachricht schliessen, dass in dem dortigen Tempel der Nemesis eine berühmte Statue dieser Göttin von der Hand des Phidias oder doch seines Schülers Agorakritus aufgestellt gewesen sei. Auch diese schönen Ueberreste sind in mancher Beziehung lehrreich und betrachtenswerth, wenngleich wir uns hier versagen müssen, näher auf sie einzugehen.

Der ionische Styl wurde in Athen wahrscheinlich früher wie in andern Gegenden des eigentlichen Griechenlands angewendet. Ausser jenen Säulen im Innern der Propyläen und ausser dem kleinen zierlichen Tempel am

Ilissus finden wir ihn nur an einem wichtigen und bedeutenden Gebäude, welches zwar nach der Perikleischen Zeit, aber nicht lange nachher erbaut wurde. Es ist dies das Erechtheum, ein uraltes Heiligthum auf der Burg, das bei dem Einfall der Perser durch Feuer gelitten hatte, doch wahrscheinlich nicht bedeutend, weil sein prachtvollerer Ausbau viel später, erst etwa zwanzig Jahre nach dem Tode des Perikles begann. Es bildet eigentlich nicht einen Tempel, sondern eine Verbindung dreier Tempelhäuser in einem Bau. Der grössere östliche Tempel war (nach der wiewohl neuerlich bezweifelten, aber dennoch gewöhnlichsten und wahrscheinlichsten Annahme) dem athenischen Heroen Erechtheus gewidmet; eine andere Vorhalle, die am andern westlichen Ende, aber nach Norden zu hervortrat, führte in den Tempel der Minerva Polias d. h. der Minerva als Beschützerin der Stadt; auf der südlichen Seite endlich, jedoch ohne eignen äussern Eingang schloss sich, wie wir sagen würden, eine Kapelle an, ein Heiligthum in kleinern Dimensionen, der Nymphe Pandrosos, einer der Töchter des Cecrops, geweiht. Höchst wahrscheinlich war diese unregelmässige und wunderliche Gestalt dadurch hervorgebracht, dass hier früher drei einzelne, kleine Tempel nebeneinander gestanden hatten, deren Lage zu verändern, eine fromme Rücksicht nicht gestattete. Die Stelle war nämlich für den gläubigen Athener eine höchst wichtige, sie bezog sich auf den Wettstreit, den Minerva und Neptun nach der Gründung der Stadt über die Schutzherrschaft derselben führten. Neptun bewies unter anderm seine Macht durch einen Brunnen von Seewasser, welcher bei gewissen Winden einen Wellenschlag hören liess, Minerva aber durch die Erschaffung des Oelbaums.

Jener Brunnen nun hatte in dem Tempel des Erechtheus (wo auch dem Neptun ein Altar gewidmet war) seine Stelle, der Oelbaum aber musste innerhalb des Minerventempels bleiben, dessen Gründung ihm gegolten hatte. Noch eine Reihe von uralten Bildern und Reliquien zählt Pausanias auf, welche in diesen Tempeln bewahrt wurden; wenn sie, wie es wahrscheinlich ist, auf derselben Stelle stehen bleiben sollten, wo die Väter sie verehrt hatten, so hatte der Baumeister eine schwierige Aufgabe, welche das Auffallende in der Form des Gebäudes erklärt. Dazu kam überdies noch eine Ungleichheit des Bodens, welche durch Unterbauten und Treppen künstlich gehoben werden musste. Wenn man die beiden Portiken an den Seiten unbeachtet lässt, so bildet das eigentliche Tempelhaus (die Heiligthümer des Erechtheus und der Minerva unter einem Dache enthaltend) die Gestalt eines Prostylos d. h. eines Tempels mit einer Säulenhalle auf der schmalen Eingangsseite, und mit Halbsäulen auf der Rückseite. Die beiden grössern Vorhallen, die vordere des Erechtheums und die des Minerventempels hatten ionische Säulen, das Pandrosium aber war in jeder Beziehung ungewöhnlich ausgestattet, indem statt der Säulen sechs Jungfrauen (so nennt sie die vorgefundene Inschrift) die leichte, von keinem Dache beschwerte Decke trugen. Pausanias erzählt, dass in der Nähe dieses Tempels stets zwei Frauen wohnten, welche an gewissen Tagen des Jahres die verborgenen Heiligthümer der Pallas trugen, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass eine Beziehung auf diese Trägerinnen (Kanephoren) bei diesen Bildwerken statt gefunden habe. Die Atlanten oder Karyatiden, welche an neuern Gebäuden vorkommen, machen uns gewöhnlich einen unvortheilhaften Eindruck,

weil man sie leidend oder gedrückt, mit den Zügen angestrengten Tragens einer schweren Last dargestellt hat. Hier dagegen fällt es uns gar nicht ein, dass diese Anwendung der menschlichen Gestalt ihrer unwürdig sei. Schon dass es sich um ein kleines Nebengebäude handelt, das durch die Nähe des grossen Tempels noch leichter erscheint, trägt dazu bei; überdies lastet auf den Häuptern der Jungfrauen kein schweres Dach, sondern nur ein überaus zierliches Gebälk, an welchem bemerkenswerth, dass es nur aus dem Architrav und Gesimse ohne eigentlichen Fries besteht. Dagegen sind die Frauengestalten kolossal, von kräftigem, gesunden Bau; ihre ruhige und würdige Haltung und die gleichmässig, in graden Falten herabfallenden Gewänder geben uns nur das Bild des feierlichen Schrittes beim Festzuge. In ihrer ganzen Erscheinung ist nichts, was ein schweres, widerwilliges Tragen verriethe. Auf ihrem Haupte schliesst sich dagegen eine runde, korbartige Masse an den mit Schlangeneiern verzierten Echinus an, welches an das Tragen leichter Körbe erinnert und auch dadurch den ganzen Gedanken weniger auffallend und ungewöhnlich macht. Die beiden andern Vorhallen werden, wie schon erwähnt, von ionischen Säulen getragen, die hier, so viel wir wissen, zum ersten Male nicht bloss wie bei den Propyläen im Innern, sondern bei einem ganzen und grössern Gebäude im europäischen Hellas angewendet wurden. Anstatt aber, wie man daraus vermuthen könnte, in derber, einfacher Behandlung dem Dorismus sich zu nähern, ist dieser Styl hier vielmehr mit grosser Freiheit und Leichtigkeit, ja sogar mit einem Reichthume des Schmuckes gebraucht, den wir in spätern Bauten nicht wiederfinden, so dass es, wie ein englischer Reisender

mit Recht bemerkt, den Scheint gewinnt, als hätten die Athener ihre asiatischen Brüder in ihrer eigenen architektonischen Ordnung durch Hinzufügung neuer, im feinsten Geschmack erfundener Ornamente überbieten wollen. Die Basis der Säulen ist die, welche man nachher die attische genannt hat, aus zwei Wülsten und einer dazwischen liegenden Hohlkehle bestehend, wo denn der obere Wulst theils durch parallele Streifen, theils mit einem Ornament sich durchschneidender Schlangenlinien verziert ist. Die Säulenstämme sind von schönen Verhältnissen, zwischen acht und neun Durchmesser hoch, die Kanneluren die gewöhnlichen des ionischen Styls. Besonders reich ist dagegen das Kapitäl. Schon die Voluten sind voller und mit mehr geschwungenen Linien versehen. Ganz eigenthümlich ist aber, dass unter dem Polster ein ziemlich breiter Säulenhals mit einer flachen Verzierung von aufrechtstehenden Blättern umherläuft; ein Schmuck, der vielleicht zu reich ist, und dem Charakter leichter Grazie, den die Formen des ionischen Styls sonst haben, nicht genügend entspricht. Diese Form steht dadurch gleichsam in der Mitte zwischen dem ionischen und korinthischen Styl und man kann sie als einen Versuch betrachten, die Zahl der Säulenordnungen auf zwei festzustellen, auf eine starke und eine zierliche, der nachher, als der noch reichere korinthische Styl Eingang fand, keine Nachahmung erhielt. Sehr auffallend ist es auch, dass an der Rückseite des Hauptgebäudes statt der freien Säulenhalle sich eingelegte Halbsäulen finden, das erste Beispiel solcher illusorischen Architektur.

Wir sehen an diesem Gebäude ein merkwürdiges Beispiel, wie sich unmittelbar nach dem hohen Styl der

Perikleischen Zeit schon Neigung und Geschick zeigten, in leichte, anmuthige, heitere Verhältnisse überzugehen, ein Beispiel, das aber auch, indem es von der Reinheit des ursprünglichen Styls in manchen Beziehungen abwich, ein gefährliches sein mochte. Ganz ähnlich, wie in der Entwickelung der dramatischen Kunst der strenge, erhabene Ernst des Aeschylus, die reine Würde des Sophokles, und des Euripides gewandte, aber schon allzuleichte Muse in rascher Folge sich aneinander anschlossen, sehen wir auch hier in der bildenden Kunst, dass zwischen der Strenge des ältern dorischen Styls und der schmuckreichen Heiterkeit des ionisch-korinthischen nur eine kurze Zeit verstrich.

In der Architektur, wie in allen übrigen Künsten, leuchtete Athen zwar vor allen andern hellenischen Städten, und manche Beispiele zeigen uns, dass dies von den übrigen Gegenden Griechenlands nicht verkannt wurde; indessen wurden auch diese mit Prachtbauten und Kunstwerken in einem neuen, mildern Style reich geschmückt. Wie wir es am Deutlichsten in den gemeinsamen Kampfspielen sehen, wie es vor Allem Pindars Hymnen zeigen, war gerade in dieser Zeit das Band zwischen den verschiedenen Landschaften Griechenlands, zwischen dem eigentlichen Hellas, den asiatischen, cyrenäischen und sicilischen Colonien das engste. Gastliche Sitte und hohe geistige Regsamkeit führten zur schnellen Mittheilung der Gedanken und Gefühle, und in edelm Wetteifer wollte keine Landschaft, keine Stadt hinter der andern zurückbleiben. Selbst die Uneinigkeit, welche bald darauf in blutigen Krieg ausbrach, konnte diesen geistigen Verkehr nicht hemmen. So wissen wir denn von manchen bedeutenden Bauten, welche bald nach der

Perikleischen Zeit, oder doch noch innerhalb der Periode bis zu Alexander entstanden. In den peloponnesischen Tempeln erkennen wir die nähere Einwirkung der atheniensischen Kunst. So war der grosse Tempel des Jupiter zu Olympia in Verhältnissen und Grösse dem Parthenon ähnlich, wie die Nachrichten und die, freilich leider geringen Spuren beweisen. Bedeutendere Ueberreste sind uns von dem Tempel des Apollo Epikurios zu Bassae bei Phigalia in Arkadien erhalten, deren sorgfältige Vermessung und Beschreibung durch eine Gesellschaft deutscher und dänischer Kunstforscher unsere Kenntniss des Alterthums wesentlich bereichert hat. Wenn wir auch hier wieder ein zwar etwas kleineres, aber sonst dem Parthenon sehr ähnliches Gebäude finden, so erklärt sich dies auf das Vollkommenste, da wir wissen, dass Iktinus, der Meister des Parthenon, auch diesen Tempel gebaut hat; dennoch finden sich erhebliche Abweichungen, die schon an diesem Meister den freien und kühnen Fortschritt der Zeit zeigen. Im Aeussern ist die Verwandtschaft überwiegend, der Tempel ist, wie das Parthenon ein achtsäuliger, so ein sechssäuliger dorischer Peristyl, in den Verhältnissen der Säulenhöhe und des Abstandes jenem ähnlich. Sehr eigenthümlich ist dagegen das Hypaithron, indem hier die dorische Form der Säule verlassen ist, und ionische Halbsäulen an vorspringenden Wandpfeilern das Gebälk tragen. Man sieht, es ist hier ein ähnlicher Gedanke wie in den Propyläen zu Athen, die schlanke ionische Form im Innern mit der im Aeussern beibehaltenen dorischen Säule zu verbinden; indessen war hier nicht, wie bei den Propyläen, ein durch die Beschaffenheit des Bodens bedingter Grund vorhanden, und der blosse Gegensatz des Aeussern und Innern am

Parthenon auf eine reinere und einfachere Weise durch die leichtern dorischen Säulen des Innern ausgesprochen. Es mag daher schon hier die Neigung zu bunterer Mannigfaltigkeit auf eine, für die weitere Entwickelung der Kunst bedenkliche Weise, mitgewirkt haben*). Ueber dieser ionischen Halbsäulenreihe befand sich denn am Friese ein reiches, uns wohlerhaltenes Bildwerk, die Amazonenkämpfe und Centaurenschlachten darstellend, von dem wir später noch sprechen werden, und vielleicht lag auch hier ein Grund, weshalb der ionischen Architektur der Vorzug gegeben wurde, indem ihr Fries, nicht von den Triglyphen unterbrochen, ein fortlaufendes Basrelief gestattete. Bemerkenswerth war endlich noch, dass im Hintergrunde des Hypaithron eine korinthische Säule einzeln hinter dem Bilde des Gottes stand. Die Ausführung des architektonischen Details hat daher schon etwas Willkürliches, was die Vermuthung erweckt, dass wenn auch Iktinus den Bau geleitet habe, die Werkmeister doch nicht ängstlich an seine Vorschriften gebunden gewesen sind, so dass durch sie manches Einheimische, Unattische hineingekommen.

Als der schönste und grösste Tempel des Peloponnesus war der der Minerva Alea zu Tegea berühmt, ein Werk des Atheniensers Skopas, dessen als eines ausgezeichneten Bildhauers wir weiter unten gedenken werden. Leider sind uns nur sehr unbedeutende Ueberreste erhalten. Wenn schon in dem Tempel zu Bassae alle drei Säulenordnungen vorkamen, so war dies hier in noch

*) Auch der Apollotempel in Delphi scheint nach den bei neuern Ausgrabungen gefundenen Ueberresten im Aeussern dorischen Styl im Innern ionische Halbsäulen gehabt zu haben, so dass wir diese Verbindung beider Formen als eine besonders beliebte ansehen dürfen. Vergl. Ulrichs, Reisen und Forschungen in Griechenland.

grösserer Anwendung der Fall. Nach des Pausanias Erwähnung war die äussere Säulenreihe ionischer Ordnung, ausserdem waren aber noch dorische und korinthische Säulenreihen vorhanden. Die einfachste Weise, diese undeutliche Angabe zu erklären, ist, dass man annimmt, dass diese beiden Reihen im Innern, die dorische unten, die korinthische darüber sich befanden. Aber auch so ist die Zusammenstellung eine zu bunte, und wir können dem Bildhauer als Architekten eine der ersten Abweichungen von einem reinen Style zuschreiben. Die Erbauung fällt nur etwa dreissig Jahre später, wie die des Tempels zu Bassae, und mag im eigentlichen Hellas die erste Anwendung der korinthischen Säule in ganzen Reihen gewesen sein.

Von den Bauten, welche im Laufe dieser Periode im asiatischen Griechenland entstanden, sind uns gar unbedeutende Ruinen geblieben. Die Nachrichten lehren uns aber, dass man hier dem einheimischen ionischen Style treu blieb und ihn nur schlanker, zierlicher und reicher ausbildete. Der Apollotempel zu Milet hatte eine Vorderseite von zehn ionischen Säulen, eine bisher nicht angewendete Zahl, dabei einen doppelten Peristyl (Dipteros) und in der Vorhalle korinthische Halbsäulen; er war etwa gleichzeitig oder noch vor dem Theseustempel erbaut und zeigt, wie viel früher die asiatischen Colonien sich von der griechischen Einfachheit entfernten. Auch andere Tempel dieser Gegend erhielten bedeutend grössere Flächenmaasse, und einen Tempel zu Magnesia finden wir sogar schon als Pseudodipteros, mit einfachem Peristyl, aber in dem Cellenabstande des doppelten.

Während hier Reichthum und Mannigfaltigkeit vorherrschten, blieb man in Sicilien auch in dieser Zeit

bei einem schweren, alterthümlichen, dorischen Style stehen, der nicht durch Anmuth und reine Verhältnisse, sondern durch mächtige Formen und grosse Massen imponirte; die Ruinen von Agrigent, Selinus, Egesta geben Beispiele davon. Das eigentliche Hellas bildet also auch jetzt noch eine glückliche Mitte zwischen der reichen Pracht der asiatischen und dem strengen Ernste der sicilischen Colonien.

Im Mutterlande sehen wir mithin die Baukunst im Dienste der Religion in heitern und anmuthigen Formen entwickelt, aber doch noch immer in einer einfachen, züchtigen Anmuth und in der bescheidenen Beibehaltung des dorischen Styls, an welchem die zarten Unterschiede der Verhältnisse, die durch den jetzt verschwundenen Farbenschmuck noch auffallender gewesen sein mögen, dem feinen Sinne des Griechen genügten, um keine Einförmigkeit zu empfinden. Fast mag man schon einen Luxus der Phantasie darin erkennen, wenn auch die ionische und korinthische Säule bei grössern Tempelbauten, obgleich meistens nur im Innern, vorkam.

Leichtere und willkürlichere Dekorationen erlaubte man sich an kleinern Bauten von nicht so ernsthafter Bedeutung. Beispiele dieser Art sind uns nur in geringer Zahl und hauptsächlich nur in Athen erhalten. Hierher gehören die choragischen Monumente des Lysikrates und des Thrasyllos, beide etwa um die Zeit Alexanders errichtet. Schon die Entstehung dieser kleinen Gebäude war eine sehr charakteristische. In dem Odeum, welches Perikles zu diesem Zwecke gebaut hatte, wurden musikalische Wettkämpfe gehalten, nicht von Einzelnen, sondern von Chören. Jeder der zehn Stämme, in welche Athen abgetheilt war, wählte nun einen der angesehensten

und reichsten Männer aus seiner Mitte, welcher als Choragus, Chorführer, die Anordnung leitete, und für diese Auszeichnung die Unkosten zu bestreiten hatte. Blieb sein Chor Sieger, so hatte er ferner das Recht, den Dreifuss, welcher der Preis des Wettgesanges war, auf einem Monumente, welches er wiederum auf seine Kosten errichtete, aufzustellen. In unsern Tagen und in einer Monarchie würde eine so kostspielige Ehre kaum erwünscht gewesen sein; in Athen, wo der demokratische Sinn jedem Luxus ausser dem gemeinnützigen abhold war, erschien es als eine günstige Gelegenheit für die Reichen, sich gleichzeitig ein Denkmal ihres Namens zu verschaffen und sich beliebt zu machen. Der Ehrgeiz der reichen Bürger verwendete daher grosse Pracht auf diese Denkmäler, welche eine eigene Strasse, die Strasse der Tripoden, bildeten. Ein schönes Beispiel dieses eigenthümlich bürgerlichen Luxus gewährt uns das Monument des Lysikrates, bei den ältern Reisenden unter dem sonderbaren Namen der Laterne des Diogenes bekannt. Es ist dies ein kleines rundes Gebäude auf einem viereckigen hohen Unterbau. Sechs Säulen in einem überreichen korinthischen Style tragen die aus einem Marmorsteine gebildete Kuppel, auf welcher sich ein überaus zierlicher Untersatz erhebt, auf dem der Dreifuss stand. Die Säulen stehen nicht frei, sondern sind durch Marmorplatten verbunden; die Kuppel selbst ist mit feinen Blättern, wie mit kleinen Ziegeln verziert. Der Fries endlich war mit einem vorragenden Basrelief, einem Bacchuszuge geschmückt, von dem wir noch weiter unten zu sprechen haben. Das ganze schlanke Gebäude diente offenbar bloss als der reiche, anmuthige, üppige Träger des Dreifusses.

Das zweite erhaltene Denkmal, das des Thrasyllus, ist bedeutend einfacher; es ist in den Fels gehauen und dient als Vorderseite einer Höhle. Es trägt zwei Dreifüsse, den des Thrasyllus und den, welchen später sein Sohn Thrasykles erwarb. Dieser aber war nicht mehr vermögend, er war nicht mehr Choragus selbst, sondern nur Führer eines vom Staate bestellten Chors gewesen, weshalb er denn auch das Denkmal seines Vaters benutzte. Das Monument besteht aus drei vortretenden Felsenpfeilern, von denen der mittlere schmaler als die beiden äussern ist. Sie sind dorischer Art, natürlich wie es die Form des Pfeilers mit sich brachte, mit schwacher Andeutung des Kapitäls. Auch sonst finden sich manche Abweichungen von den Verhältnissen des dorischen Styls; die Stämme der Säulen sind übermässig hoch, die Entfernungen derselben bedeutend grösser wie gewöhnlich. Doch erklärt sich dies leicht und darf noch nicht als ein Zeichen des Verfalls angesehen werden, da die blosse Façade einer Grotte nicht die Ansprüche eines freistehenden Gebäudes machte. Auch der Fries ist nicht mit Triglyphen, sondern mit Kränzen verziert, in freier Anspielung auf den Sieg des Gründers. Eine weiblich gekleidete Bildsäule stand auf diesem Gebälke zwischen den beiden Altären.

Wir sehen in dieser Periode die griechische Architektur in ihrer ganzen Schönheit ausgebildet. Der dorische Styl hat jene allzuschweren Verhältnisse, die jugendliche Herbigkeit der frühern Zeit abgelegt und, ohne Nachtheil für seine Würde, das schöne Maass, die milde und doch grossartige Anmuth entwickelt, welche das eigentlich Charakteristische des griechischen Geistes ist. Daneben ist nun auch der ionische Styl nicht mehr das ausschliess-

liche Eigenthum des asiatischen Stammes der Hellenen, er ist Gemeingut geworden und giebt eine reichere mehr weibliche Erscheinung neben dem männlichen Ernst des Dorismus. Die korinthische Säule endlich, mit ihrem Pflanzenschmucke und grösserer bildlicher Fülle, dient theils als vereinzelte Zierde der Tempel, theils für kleinere Denkmäler, welche auf die Würde des Tempels nicht mehr Anspruch zu machen haben. Bei aller Einheit der Regel finden wir daher schon eine reiche Mannigfaltigkeit, welche allen Bedürfnissen des öffentlichen Lebens genügt.

Auch in dieser Periode waren der Tempel und das öffentliche Denkmal noch die einzigen oder doch hauptsächlichen Stellen für die Ausübung der höhern Baukunst. Die Theater und Odeen, welche schon jetzt entstanden, schlossen sich mehr an die Natur einer amphitheatralischen, der Aufrichtung der Sitzreihen für die Zuschauer günstigen Localität an, als dass sie eine eigene Bedeutung in Anspruch nahmen. Auch sie entbehrten heitern architektonischen Schmuckes nicht, aber die Baukunst hatte hier nicht ihre eigene Aufgabe frei zu verfolgen; sie diente den Zwecken anderer Künste. Die Grabmäler scheinen, wie alles was der Familie angehörte, in dieser Zeit noch mässig und einfach gewesen zu sein, wenigstens in den eigentlich hellenischen Städten. Erst am Schlusse dieser Periode und zwar im asiatischen Griechenland entstand ein Grabmonument von gewaltigem künstlerischen Luxus, welches die griechische Kunstwelt in eine ungewohnte Bewegung setzte. Auch ging es nicht aus dem republikanischen Sinne der Städte hervor, sondern aus fürstlichem Prunke. Es war das Mausoleum, das Grabmal, welches die Königin von Karien

ihrem prachtliebenden Gemahl Mausolus errichten liess; ein umfassendes Gebäude, auf quadratischem Unterbau eine Pyramide, auf deren abgestumpfter Spitze ein vierspänniger Wagen, eine Quadriga stand; das Ganze mehr als hundert Fuss hoch. Durch athenische Meister, unter denen auch der berühmte Skopas sich befand, wurde es reich mit Reliefs geschmückt; das erste Beispiel jenes kolossalen Luxus der Gräber, der in der römischen Kaiserzeit seinen Gipfel erreichte. Auch die Wohnungen der Bürger verloren schon am Ende dieser Periode ihre frühere republikanische Einfachheit. Demosthenes (in der dritten olynthischen Rede) vergleicht seine Zeitgenossen mit ihren Vorfahren; diese, sagt er, „errichteten so herr-„liche Werke der Kunst an Tempeln und Weihgeschen-„ken, dass keinem Nachkommen die Möglichkeit, sie zu „übertreffen, geblieben ist; im Privatleben aber waren „sie so mässig und bescheiden, dass die Häuser des „Aristides und Miltiades nicht besser sind als jedes „Nachbarhaus. Jetzt aber sind die Verwalter des Staats „aus armen Leuten reiche geworden, und so manche „haben ihre Wohnhäuser prächtiger ausgeschmückt als „die öffentlichen Gebäude.“ Sein Vergleich umfasst daher grade nur unsere Periode und zeigt uns den Gegensatz ihres Anfangs und ihres Endes, wie er den Zeitgenossen selbst erschien*).

*) Eine Aufzählung sämmtlicher Gebäude dieser Periode, von denen uns Nachrichten oder Ruinen erhalten sind, liegt nicht im Zwecke dieses Buches. Wer sie sucht, findet sie in Hirts Gesch. d. Baukunst, in Müllers Archäologie der Kunst und in Kuglers Handbuch.

Plastik.

Die Entwickelung der Sculptur in dieser Epoche des griechischen Lebens scheint noch bedeutender zu sein, wie die der Baukunst; der Abstand zwischen den noch immer starren und leblosen Gestalten der vorigen Periode und der lebensvollen, unvergleichlichen Schönheit stellt sich dem Auge noch grösser dar, als der zwischen den Bauwerken beider Zeiträume; indessen hielt dennoch die Plastik im Wesentlichen nur gleichen Schritt mit der Architektur. In beiden milderte sich der spröde Ernst zu schöner, erhabener Würde und Anmuth.

Es entstand zunächst der hohe Styl, die Vollendung des religiösen Sinnes der Vorzeit; dann aber bildete sich die Richtung auf das Individuelle, auf das Weibliche, Anmuthige und Zarte immer weiter aus, so dass neben jenen hohen Gestalten auch das jugendlich Liebliche sein Recht erhielt und der Kreis der Ideale jeglicher Gattung sich vollendete. Nur das Aeusserste des Weichen und Zierlichen, des Reichen und Ueppigen in beiden Künsten wurde noch nicht erstrebt, und blieb, ein freilich bedenklicher Zuwachs, einer spätern Epoche vorbehalten. Wir bemerken daher im Ganzen denselben Gang und dieselben Gränzen der Entwickelung in der Plastik, wie in der Baukunst; aber wie diese die strengere, einfachere, jene die reichere, mehr dem individuellen Leben zugewendete Kunst ist, so zeigen sich hier auch die Abstufungen deutlicher und mannigfaltiger, sie knüpfen sich mehr an bestimmte Künstlernamen. Je mehr der Geist der Zeit die Entwickelung des persönlichen Lebens begünstigt, desto mannigfaltiger werden in dieser freiern Kunst die Aufgaben und die Wege, welche zum Ziele

führen, desto mehr unterscheiden sich auch die Künstler in ihrer individuellen Sinnesweise. In der Baukunst ist es eine Wirkung ihres reinern, erhabenern Charakters, dass wir den Meister bei seinem Werke vergessen; in der Plastik dagegen giebt dies persönlichere Element der Geschichte der Kunst in der Epoche ihrer höchsten Blüthe einen eigenthümlichen Reiz, selbst da, wo wie hier die lange Reihe der Jahrhunderte und die Mangelhaftigkeit der Ueberbleibsel und Nachrichten es uns erschwert oder versagt, bis in die Bildungsgeschichte der einzelnen Künstler einzudringen. Eine Folge hievon ist es, dass wir, während die Baukunst dieser Periode nur eine zusammenhängende Erscheinung bildet, in der Geschichte der Plastik zwei Epochen oder zwei Künstlergenerationen wahrnehmen, in welchen sich der Fortschritt der Entwickelung deutlicher gesondert darstellt. Diese Trennung ist um so bedeutsamer, weil die erste beider Generationen, die Zeit des Phidias und des Polyklet, mehr eine Vollendung der vorhergehenden Richtung, der eigenthümlich griechischen Kunst enthält, die zweite, die des Praxiteles und Lysippus die Kunst so ausbildet, wie sie später auch zu andern Völkern übergehen und bei ihnen weilen sollte; jene eine mehr nationale, diese eine mehr allgemein menschliche Form hervorbringt; wir sehen die Kunst auf ihrem Gipfel, dessen Einheit durch die Baukunst umschlossen wird, während die Plastik seine doppelte Beziehung auf Vergangenheit und Zukunft ausspricht.

Die Zeit des Phidias und Polyklet.

Der Ruhm des Phidias übersteigt schon im Alterthum den jedes andern Künstlers; man kann die schönste Blüthezeit der atheniensischen Kunst nicht nennen, ohne

seiner zu gedenken; dennoch besitzen wir von ihm kein völlig beglaubigtes Werk seiner Hand, und selbst nur dürftige Lebensnachrichten.

Mit Perikles durch Freundschaft nahe verbunden, war er, wie so viele Wohlthäter des atheniensischen Volkes, den Angriffen und Verfolgungen des Neides ausgesetzt. Nachdem er sein berühmtes Standbild der Pallas von Gold und Elfenbein gefertigt hatte, wurde er von einem seiner Gehülfen angeklagt, einen Theil des ihm übergebenen Goldes unterschlagen zu haben. Allein vorsichtig, wie es heisst auf Anrathen des Perikles, hatte er das goldne Gewand der Bildsäule so eingerichtet, dass es leicht abgenommen werden konnte, und das Gewicht ergab seine Unschuld. Aber die Gegner des grossen Staatsmannes, die diesen mit seinem Freunde zugleich in ein ungünstiges Licht setzen wollten, ruhten nicht, und jener Ankläger musste nun aufs Neue mit der Beschuldigung hervortreten, dass der Künstler sein eignes Bildniss und das des Perikles auf dem Schilde der Pallas dargestellt habe. Ein sonderbarer Vorwurf, der aber als ein Verstoss gegen die Götter oder vielleicht als ein unerlaubter Ehrgeiz bei Bürgern des demokratischen Staates angesehn, und erheblich genug gehalten wurde, um Phidias ins Gefängniss zu führen. Hier ereilte ihn der Tod, ähnlich wie den Miltiades und den Sokrates, doch nicht wie diesen durch richterlichen Spruch, sondern durch zufällige Krankheit oder geheimes Gift.

Dieser Undank seiner Zeitgenossen steht in scharfem Gegensatze zu der Verehrung, welche seine Werke durch alle folgenden Jahrhunderte der griechisch-römischen Zeit genossen. Die berühmtesten derselben sind nicht nur selbst untergegangen, sondern sie gehören auch einer Klasse

von Bildwerken an, aus der uns kein einziges Beispiel geblieben ist; es waren chryselephantine Statuen, kolossale Bildsäulen der Götter aus Gold und Elfenbein zusammengesetzt. Vor allem andern pries man sein grosses Bild des Zeus zu Olympia; von keinem Kunstwerke wird mit grösserer Ehrfurcht gesprochen, es galt für ein Wunder der Welt, dessen Anblick von Kummer und Schmerzen erlöse, für eine göttliche Eingebung und eine Offenbarung des Gottes. Noch Jahrhunderte lang trug man sich mit der Sage umher, Jupiter selbst habe den Künstler geleitet, und da dieser nach vollendetem Werke zweifelnd ihn um ein Zeichen der Billigung gebeten, sie durch einen Blitz gegeben; man zeigte den Reisenden die Stelle, wo er eingeschlagen hatte. Eine ehrfurchtsvolle Rücksicht hielt die Römer ab, das heiliggehaltene Werk von seiner Stelle zu rühren; erst zu christlicher Zeit brachte man es nach Constantinopel, wo es später ein Raub der Flammen wurde. Doch sind uns ziemlich genaue Beschreibungen geblieben. Der Reisende Pausanias, der die Statue noch sah, schildert sie in folgender Weise.

Der Gott ist auf einem Throne sitzend dargestellt, sein Haupt mit einem Kranze von Oelzweigen geschmückt. Auf der rechten Hand trägt er eine Siegesgöttin, ebenfalls aus Gold und Elfenbein gearbeitet, mit der Linken umfasst er sein prächtiges Scepter, von allen Metallen glänzend. Schuhe und Gewand sind golden; dieses ist geschmückt mit mancherlei Thierfiguren und Blumen, besonders Lilien. Der Thron ist reich und bunt mit Gold und edlen Steinen, Ebenholz und Elfenbein, überdies mit gemalten Thierfiguren geschmückt. Vier tanzende Siegesgöttinnen sieht man über den Pfeilern des Thrones

und zwei andere an dem Fusse jedes Pfeilers. Ueber den vordern Pfeilern liegen thebanische Kinder, von Sphinxen geraubt, und tiefer sind Apollo und Diana angebracht, der Niobe Kinder mit Pfeilen erschiessend. Zwischen den Pfeilern des Thrones sind von einem zum andern Querbalken gezogen; auf dem vordersten, dem Eingange gegenüber, sollten acht Statuen stehen, von denen jedoch eine fehlte, auf den andern Querbalken sieht man Herakles mit seinen Gefährten wider die Amazonen streitend, neunundzwanzig kämpfende Figuren; auch Theseus befindet sich unter den Streitgenossen des Herakles. Den Thron tragen nicht allein seine Eckpfeiler, sondern auch Säulen von gleicher Höhe zwischen denselben. Ganz oben am höchsten Ende des Thrones über dem Haupte des Gottes (also wahrscheinlich reliefartig auf der Lehne des Sessels) bildete Phidias auf der einen Seite drei Grazien, auf der andern Seite drei Horen, als Töchter des Zeus. Am Schemel, worauf die Füsse des Gottes ruhen, sind güldene Löwen und die Schlacht des Theseus mit den Amazonen erhaben gearbeitet. Das Basament endlich, welches den Thron und Schemel trug, war oben mit Simswerk, an den Seiten aber mit vielen aus Gold gearbeiteten Götterbildern geziert; es scheint ein Reigen der olympischen Götter; unter ihnen zuerst Helios, den Wagen besteigend, dann Jupiter und Juno, diese von einer Grazie gefolgt, welche so wie die ihm folgende Vesta Mercur an der Hand hält; darauf Amor die Venus empfangend, die aus dem Meere aufsteigt, und welcher Peitho, die Ueberredung, den Kranz darreicht. Dann noch Apoll mit Diana, Minerva mit Hercules, endlich am untersten Fundament Amphitrite und Neptun, und zuletzt Luna, ihr Ross antreibend. Man

geben mehr den Eindruck einer Naturkraft, als eines höhern sittlichen Waltens; es waren überdies plastisch unklare Vorstellungen, welche auch dem Kunstsinne der Griechen nicht genügten. So mochten denn die frühern Standbilder der Gottheiten eine dunkle unbestimmte Ehrfurcht, die Vorstellung der Macht, die gewähren und versagen könne, erweckt haben; erst unter der Hand des Phidias erhielt dies Gefühl die hohe, sittliche Würde. Der Donnerer wurde erst durch ihn wahrhaft der Vater der Götter und Menschen, der gerechte Regierer der Welt, welcher Macht mit Milde paart, aus dessen Schoosse, wie es beim Sophokles heisst, die ewigen Gesetze aufsteigen, der das Unrecht rügt und die Gastlichkeit schützt, Jene höhere Auffassung der Götter, welche ihre furchterweckende Macht zur ehrfurchtgebietenden Würde umwandelte, erhielt durch Phidias ihre volle Gestaltung. Die Kunst ging durch ihn in das geistig Charakteristische, in das wahrhaft Menschliche über. Er gab auch dem Haupte geistiges Leben, während in den frühern Bildungen nur die Formen der Glieder wahrhaft belebt waren. Bei alledem mag aber jener alterthümliche Reichthum der Ausstattung auch dazu beigetragen haben, die religiöse Wirkung zu verstärken; er verlieh dem Werke etwas Wunderbares, Mächtiges, die einfachern Gestalten der spätern Kunst erschienen menschlich dagegen. Wir finden hier wie überall, dass das Höchste und Wirksamste auf der Gränze der Zeiten geleistet wird, wo ein begabter Geist das Verschiedenartige und Widerstrebende kräftig zusammen zu halten vermag, während das, was ihm noch neu war, für seine Nachfolger schon zu mächtig ist, um noch die Verbindung mit dem Alterthümlichen zu dulden.

Andere grosse Werke des Phidias hatten ähnliche Bedeutung. So jene Statue der Pallas im Parthenon, dieselbe, welche ihm die obenerwähnten Anklagen zuzog. Auch sie war kolossal, sechsundzwanzig griechische Ellen hoch, Kopf, Arme und Füsse von Elfenbein, von Gold die Bekleidung; das Gewicht des Goldes betrug vierundzwanzig Gold-Talente, an Werth wohl siebenhunderttausend Thaler. Sie war stehend dargestellt, die Lanze in der Hand, den Schild zu den Füssen, also nicht mehr, wie manche ältere Bilder, kriegerisch, sondern als die ernste Göttin des Friedens.

In einer noch kolossalern Bildsäule (die aber in Erz ausgeführt werden sollte) war seine Aufgabe, dieselbe Göttin als Vorkämpferin zu zeigen, als Athene Promachos. Sie blieb bei seinem Tode unvollendet, und wurde erst später zwischen dem Parthenon und den Propyläen aufgestellt, wo sie, über die Gebäude hervorragend, den Schiffern schon aus weiter Ferne erschien.

Auch für Platäa und für Lemnos stellte er Athene (jedoch in anderer Auffassung des Charakters) dar, so dass er vorzugsweise als der Bildner der ernsten Götter erscheint. Aus seiner zahlreichen Schule werden uns besonders die Namen des Alkamenes und Agorakritus genannt, deren Kunst ebenfalls der weitern Ausbildung des Götterkreises ausschliesslich gewidmet war. Wie erzählt wird, wetteiferten beide vor dem athenischen Volke in der Darstellung der Venus; jener erhielt den Preis, worauf denn dieser sein Werk nach Rhamnos gab, wo es mit veränderten Attributen als Nemesis aufgestellt wurde. Man sieht schon hieraus, dass die Charakteristik der Göttergestalten noch nicht völlig ausgebildet war, und dass die Liebesgöttin noch keinesweges

als die Erscheinung schmeichelnden, sinnlichen Liebreizes, sondern in strenger Hoheit und Würde gedacht wurde.

Keine dieser grossen Statuen ist auf uns gekommen und von der Wirkung, welche die Kolossalgestalten dieser Zeit in der uns fremden Verbindung von Gold und Elfenbein hervorbrachten, können wir daher nicht aus eigner Erfahrung urtheilen. Dagegen dürfen wir nicht zweifeln, dass unter den uns erhaltenen Götterbildern mehr oder weniger nahe Nachahmungen der Auffassung des Phidias sich befinden. Für die Bildung des Zeus giebt vielleicht die kolossale Büste von Otricoli im vaticanischen Museum die beste Vorstellung, von der Pallas im Parthenon die Pallas von Velletri (im Louvre). Zum Glücke sind wir aber auch im Besitze einer Reihe von Werken, welche uns eine unmittelbare Anschauung von dem Styl des Phidias gewähren. Es sind dies die Statuen und Reliefs vom Parthenon, die, vielleicht theilweise von Phidias Hand, gewiss aber unter seiner Leitung und also in seinem Geiste gearbeitet waren. Hier standen, wie schon oben erwähnt, in den beiden Giebelfeldern grosse Gruppen freistehender Statuen; die Metopen waren mit Reliefs geschmückt, und innerhalb des Portikus an der obern Wand der Cella lief ein Fries mit einer ununterbrochenen plastischen Darstellung umher. Von allem diesem ist uns mehr oder weniger erhalten. Im östlichen Giebelfelde sah man die Geburt der Pallas oder richtiger ihr erstes Auftreten unter den Göttern; sie selbst muss in der Mitte des Giebels gestanden haben, neben ihr sitzende, dann am Boden ruhende Gottheiten, in den äussersten Winkeln auf der einen Seite die Köpfe der Rosse des Helios aufwärtssteigend, auf der andern der Kopf eines Rosses vom Wagen der Nacht, abgewendet.

Auf diese Weise war die Gruppirung der Form des Giebels angepasst. Die Darstellung des westlichen Giebels bezog sich auf den Kampf der Pallas und des Poseidon um die Schutzherrschaft von Attika, einen Mythus, von dem sich manche verschiedene Erzählungen finden, im Wesentlichen alle des Inhalts, dass Neptun durch mächtige Erzeugnisse seine Gewalt zu zeigen suchte, während Athene als Lehrmeisterin menschlicher Kunst diese Schrecknisse überwand und milde freundliche Geschenke gab. Hier ist dieser Wettstreit in der Art vorgestellt, dass Neptun die Rosse schafft, die Göttin aber den Erechtheus sie zu bändigen und zu benutzen lehrt. Man sah in der Mitte das Zweigespann der Rosse, schon vom Erechtheus gelenkt, davor Pallas, entgegenschreitend und gebietend, daneben Poseidon mit dem Ausdrucke der Verwunderung; seitwärts in den niedrigern Theilen des Dreiecks hinter Neptun die Götter seines Gefolges, hinter Erechtheus die Familie desselben, darunter ein Knabe, der vor den Rossen fliehen will und von seiner Schwester zurückgehalten wird; zuletzt der Flussgott Ilissus, in liegender Stellung. Von beiden Giebeln sind uns nur einzelne Statuen, mehr oder minder beschädigt, erhalten, welche aber eine Vorstellung von dem Zusammenhange des Ganzen wohl gewähren, und durch ihre Behandlung und Ausführung unsre höchste Bewunderung erregen. In den Metopen, auf der Aussenseite des Tempels, waren auch hier, wie gewöhnlich, Kämpfe dargestellt, namentlich die der Lapithen und Centauren; Gegenstände, welche, wie man fein und richtig bemerkt hat, den Vortheil gewährten, dass sie grösstentheils diagonale Linien hervorbrachten, und also mit den verticalen der Triglyphen und den horizontalen des

Architravs und Gesimses in einem Gegensatze standen, der zwischen beiden eine Vermittelung bildet. Auch von diesen Reliefs ist eine Zahl auf uns gekommen. Am Meisten erhalten ist der Fries an der Cella, die Panathenäen, das grosse Fest der Athene, die langen Züge der Jungfrauen, der Jünglinge zu Ross und zu Wagen darstellend. Mehr als in irgend einem andern Werke werden wir durch diese edle Composition in die schönste Zeit des griechischen Lebens eingeführt. Man sieht zunächst die Jungfrauen schreiten, in langen Gewändern, Opfergefässe, Krüge und Schüsseln tragend, paarweise, meist gesenkten Hauptes, wie es sich am heiligen Feste ziemt; ruhigen Fusses, doch fest auftretend, ohne zierliche Leichtigkeit, die Arme einfach herabhängend, wenige sprechend oder umgewendet. Priester übergeben die Teppiche und Gewande den Jünglingen und Mädchen, mit dem Ausdrucke der Belehrung, wie so Heiliges geziemend zu tragen sei; Götter sitzen zuletzt, den Zug erwartend. So auf der einen Seite des Tempels; auf der andern sieht man den Zug der Reiter, die paarweise einhersprengen, kräftige Jünglinge im kurzen, wehenden Kleide, leicht und ritterlich in der Haltung, muthig und munter im Ausdrucke, viele sich umwendend, einander zurufend; weiterhin findet man solche, die noch nicht aufgestiegen sind, sich dazu vorbereiten; zuletzt folgt auch der Zug der zum Wagenkampfe Gerüsteten; endlich Greise, die auf ihren Stab gestützt, der Jugend nachschauen. Dieser Fries giebt uns, weil er eine zusammenhängende Darstellung bildet, am Leichtesten ein Gefühl von der Eigenthümlichkeit dieses Styls; für die Beobachtung des Einzelnen sind dagegen die Statuen des Giebels, wenn auch freilich sehr beschädigt, und durch

die Wirkung des Wetters und anderer Ereignisse ihres Glanzes beraubt, vielleicht von noch grösserem Werthe.

Alle diese Werke sind durch Abgüsse und Abbildungen allgemein bekannt. Zwar bemerken die, welche die Originale im brittischen Museum zu betrachten das Glück hatten, dass man nicht leicht in dem Maasse, wie bei diesen sogenannten Elginmarbles, den Unterschied von jeder Nachbildung, selbst vom Gypsabgusse empfinde; indessen auch schon solche schwachen Copien geben uns eine Vorstellung von der Hoheit und Reinheit dieser Kunstrichtung. Im Gegensatze gegen die frühere Kunst ist vor Allem das volle Leben dieser Gestalten zu bewundern. Die Natur ist in ihren freien Aeusserungen beobachtet und dargestellt, alle Charaktere sprechen sich in der einfachsten Weise, mit der grössten Naivetät aus, alle Bewegungen haben eine ungezwungene Grazie, jedes Glied des Körpers entspricht der natürlichen Bestimmung und Form. Das Steife, Symmetrische, Herbe des frühern Styls ist völlig abgestreift, das grelle Lächeln verschwunden; in allen Gestalten sehen wir naive Züge, leichte Wendungen des Hauptes, rasche Bewegungen des Körpers. Die Gesichtszüge (wo wir sie beobachten können, denn leider sind die Köpfe der bedeutendsten Gestalten der Giebelgruppe nicht aufgefunden) sind lebendig und schön, wenn auch noch nicht mit grosser Mannigfaltigkeit behandelt; bei gleichem Alter und Geschlechte ist wenig Verschiedenes, überall derselbe gesunde, heitre, milde Ausdruck. Der männliche Körper zeigt eine kräftige Durchführung der Muskeln, aber gleichmässig, ohne Uebertreibung und ohne Prunken mit anatomischer Kenntniss; das Hervortreten einzelner Theile, wie etwa der breiten, gewölbten Brust im ältern Styl, kommt nicht

mehr vor; das Haar fällt frei, ohne ängstliche, mathematische Ordnung, wenn auch noch mit alterthümlicher Einfachheit. An ein absichtliches Vermeiden der Einzelheiten in der Körperbildung ist so wenig zu denken, dass sogar die Adern und Falten der Haut sichtbar sind, und dass die Verschiedenheit der weichern, fleischigen Theile von den harten sich so wunderbar ausspricht, dass unsre heutigen Künstler, die in solcher Nachbildung der Natur so sehr bewandert sind, kaum damit wetteifern können. Wo Knochen und Sehnen unter der Haut eintreten, sind diese mit der grössten Schärfe angegeben, wo dagegen die grössern Muskeln vorwalten, sind sie zwar straff und flächenartig gehalten, zugleich aber völlig weich und elastisch gebildet. Aber dabei ist diese Naturwahrheit von einer Strenge der Linien und von einer edeln Einfachheit so sehr beherrscht, dass sie immer dem geistigen Zwecke des Kunstwerks untergeordnet bleibt, niemals selbstständig geltend wird. Durch diese Verbindung des Strengen und Architektonischen mit dem Natürlichen und Lebensfrischen, durch diese ernste Naivetät machen diese Bildwerke sämmtlich den Eindruck des Erhabenen. An den Körpern der Götter und Heroen, namentlich an dem des Poseidon und des Theseus werden dann die Formen mächtiger und grossartiger, an Nebenfiguren dagegen, namentlich an dem leichter gewendeten Körper des Flussgottes Ilissus unter den Giebelstatuen, lebendiger und natürlicher. In der Haltung, wie unter andern an dem ruhenden Theseus, ist eine bewundernswürdige Verbindung des Lebendigen und Ungezwungenen mit einer hohen Würde. Wir befinden uns durchaus unter Göttern; die höchste Mannigfaltigkeit charakteristischer Individualitäten kann noch nicht hervortreten, die gleiche olympi-

sche Hoheit giebt einen verwandten Ausdruck. Es sind noch nicht einzelne Menschen, aber Urgestalten, Vorbilder derselben, die schon mit aller Lebensfrische und Kraft ausgestattet sind. Auch auf die Thiere überträgt sich diese Hoheit; der berühmte Pferdekopf des Giebels in seiner scharfen, flächenartigen Behandlung macht den Eindruck, als ob er das versteinerte, aus der Hand der Gottheit hervorgegangene Urpferd sei, von dem alle wirklichen Pferde mehr oder minder degeneriren. In manchen Einzelheiten, in der Abschärfung grader Linien und der flächenartigen Darstellung runder Theile ist durchweg ein Ueberrest des ältern Styls zu erkennen; aber dabei ist die Natur überall deutlich und bestimmt wiedergegeben und jene strengern Züge tragen mit dazu bei, den Formen eine höhere Reinheit und Würde zu verleihen, sie vor der Abschweifung in das Zufällige und Weiche zu bewahren. Es ist die schöne Mitte zwischen der allzu allgemeinen Auffassung des frühern und der menschlich individuellen des spätern Styls.

An den Bildwerken in den Metopen haben wir schon bemerkt, wie die Darstellung des Kampfes durch die diagonalen Linien, welche sie hervorbringt, dieser Stelle auch in architektonischer Beziehung zusagt. Aehnliche Berücksichtigung der Architektur kann man aber auch bei den andern Sculpturen des Parthenon wahrnehmen; auch an den Statuen ist die Rücksicht auf die Symmetrie, auf das Verhältniss zu den Seitenlinien des Giebeldreiecks, und bei dem schönen Zuge der Panathenäen die auf das Herumlaufende des Frieses, auf die schattigen Stellen der Wand, an denen er angebracht, auf die Nähe und den Gegensatz der ernsten Säulen mit ihren Kanneluren zu erkennen. Man darf diese Rücksicht nicht als eine

sieht, es lagen allegorische Beziehungen auf sittliches und tellurisches Leben zum Grunde. — Neben der Statue (oder vielleicht in dem mittlern freien Raum unter dem Sessel) waren Mauern angebracht, welche verhindern sollten, dass man in das Innere des Werkes hineinsähe; auch diese waren reich verziert, sie enthielten Gemälde von Panaenus, dem Bruder des Phidias, Heroengestalten und Kämpfe. Die Grösse der Statue in Breite und Höhe versichert der Reisende nicht zuverlässig erfahren zu haben, vielleicht dass die Wächter des Tempels Messungen nicht gestatteten. Doch wissen wir, dass sie beinahe das Dach des Tempels erreichte, und andere Nachrichten geben die Höhe auf sechszig Fuss an, wovon jedoch gewiss ein bedeutender Theil auf die Basis zu rechnen ist.

Diese ausführliche Beschreibung, die ich doch durch Auslassung mancher Einzelheiten abgekürzt habe, giebt einigermassen eine Vorstellung des ganzen Eindruckes. Man sieht, es war auf Reichthum und Pracht, auf eine glänzende Darstellung des höchsten Gottes in seiner weltumfassenden Macht abgesehen. Darum die kolossale Gestalt, die Fülle edler Stoffe, das reiche Beiwerk, die vielfachen untergeordneten Darstellungen runder, halberhabener und gemalter Gestalten. Denken wir uns die ganze Composition, den Glanz des Goldes, die zarte Farbe des Elfenbeins, an einzelnen Stellen edle Steine, Ebenholz und sogar Malereien; dabei alles mit bildlichen Darstellungen bedeckt, Basis, Schemel, die Füsse des Thrones und ihre Querbalken, selbst oben die Rücklehne, und sogar noch das Gewand mit Thierfiguren und Blumen verziert, so erhalten wir den Eindruck eines bunten, unruhigen, wenn auch sehr reichen Ganzen. Es war noch ganz in

dem alterthümlichen, halbasiatischen Geschmacke gehalten, der mit der Einfachheit der dorischen Architektur sonderbar contrastirt oder vielleicht durch dieselbe gemildert wurde. Allein dieser alterthümliche Reichthum war es gewiss nicht, der Zeitgenossen und Spätere mit so grosser Bewunderung erfüllte. Schon war der Sinn der Griechen für die Schönheit der Verhältnisse so empfänglich, dass selbst an Lebenden jeder kleine Mangel bemerkt wurde, wie denn an Perikles selbst die allzugrosse Länge seines Kopfes anstössig war. Die Verhältnisse der Gestalt müssen daher höchst edel und bedeutend gewesen sein, und dies in dem Grade, dass sie jene Fülle der Nebenfiguren, den Glanz des Goldes, den Schmuck des Gewandes und des Sessels beherrschten, und gewissermassen in Vergessenheit brachten. Vor Allem machte der geistige Ausdruck dies Bild so berühmt. Man fand, Phidias habe den Zeus des Homer vollkommen getroffen; er selbst soll die Worte der Ilias, wo der Donnerer die ambrosischen Locken schüttelnd die Höhe des Olympos bewegt, als sein Vorbild angeführt haben. Was Homer auf einem andern Gebiete gethan, wiederholte Phidias, er schuf, wie man von jenem gesagt hatte, die Götter aufs Neue, gab einen tiefern Blick in das Wesen derselben. Er schien, wie noch ein späterer Römer es ausdrückte, der Religion etwas hinzugefügt zu haben. In den homerischen Dichtungen und in der bisherigen Auffassung der Götter war wohl der Eindruck der Grösse, der Macht ein sehr wichtiges Element, das aber noch auf eine minder geistige Weise gedacht wurde; jene gewaltige Grösse der Gestalten, die im Fallen mehrere Aecker Landes bedeckt, jene gewaltigen Schritte der Götter vom Olymp zu den Wohnsitzen der Sterblichen,

weil man sie leidend oder gedrückt, mit den Zügen angestrengten Tragens einer schweren Last dargestellt hat. Hier dagegen fällt es uns gar nicht ein, dass diese Anwendung der menschlichen Gestalt ihrer unwürdig sei. Schon dass es sich um ein kleines Nebengebäude handelt, das durch die Nähe des grossen Tempels noch leichter erscheint, trägt dazu bei; überdies lastet auf den Häuptern der Jungfrauen kein schweres Dach, sondern nur ein überaus zierliches Gebälk, an welchem bemerkenswerth, dass es nur aus dem Architrav und Gesimse ohne eigentlichen Fries besteht. Dagegen sind die Frauengestalten kolossal, von kräftigem, gesunden Bau; ihre ruhige und würdige Haltung und die gleichmässig, in graden Falten herabfallenden Gewänder geben uns nur das Bild des feierlichen Schrittes beim Festzuge. In ihrer ganzen Erscheinung ist nichts, was ein schweres, widerwilliges Tragen verriethe. Auf ihrem Haupte schliesst sich dagegen eine runde, korbartige Masse an den mit Schlangeneiern verzierten Echinus an, welches an das Tragen leichter Körbe erinnert und auch dadurch den ganzen Gedanken weniger auffallend und ungewöhnlich macht. Die beiden andern Vorhallen werden, wie schon erwähnt, von ionischen Säulen getragen, die hier, so viel wir wissen, zum ersten Male nicht bloss wie bei den Propyläen im Innern, sondern bei einem ganzen und grössern Gebäude im europäischen Hellas angewendet wurden. Anstatt aber, wie man daraus vermuthen könnte, in derber, einfacher Behandlung dem Dorismus sich zu nähern, ist dieser Styl hier vielmehr mit grosser Freiheit und Leichtigkeit, ja sogar mit einem Reichthume des Schmuckes gebraucht, den wir in spätern Bauten nicht wiederfinden, so dass es, wie ein englischer Reisender

mit Recht bemerkt, den Scheint gewinnt, als hätten die Athener ihre asiatischen Brüder in ihrer eigenen architektonischen Ordnung durch Hinzufügung neuer, im feinsten Geschmack erfundener Ornamente überbieten wollen. Die Basis der Säulen ist die, welche man nachher die attische genannt hat, aus zwei Wülsten und einer dazwischen liegenden Hohlkehle bestehend, wo denn der obere Wulst theils durch parallele Streifen, theils mit einem Ornament sich durchschneidender Schlangenlinien verziert ist. Die Säulenstämme sind von schönen Verhältnissen, zwischen acht und neun Durchmesser hoch, die Kanneluren die gewöhnlichen des ionischen Styls. Besonders reich ist dagegen das Kapitäl. Schon die Voluten sind voller und mit mehr geschwungenen Linien versehen. Ganz eigenthümlich ist aber, dass unter dem Polster ein ziemlich breiter Säulenhals mit einer flachen Verzierung von aufrechtstehenden Blättern umherläuft; ein Schmuck, der vielleicht zu reich ist, und dem Charakter leichter Grazie, den die Formen des ionischen Styls sonst haben, nicht genügend entspricht. Diese Form steht dadurch gleichsam in der Mitte zwischen dem ionischen und korinthischen Styl und man kann sie als einen Versuch betrachten, die Zahl der Säulenordnungen auf zwei festzustellen, auf eine starke und eine zierliche, der nachher, als der noch reichere korinthische Styl Eingang fand, keine Nachahmung erhielt. Sehr auffallend ist es auch, dass an der Rückseite des Hauptgebäudes statt der freien Säulenhalle sich eingelegte Halbsäulen finden, das erste Beispiel solcher illusorischen Architektur.

Wir sehen an diesem Gebäude ein merkwürdiges Beispiel, wie sich unmittelbar nach dem hohen Styl der

Perikleischen Zeit schon Neigung und Geschick zeigten, in leichte, anmuthige, heitere Verhältnisse überzugehen, ein Beispiel, das aber auch, indem es von der Reinheit des ursprünglichen Styls in manchen Beziehungen abwich, ein gefährliches sein mochte. Ganz ähnlich, wie in der Entwickelung der dramatischen Kunst der strenge, erhabene Ernst des Aeschylus, die reine Würde des Sophokles, und des Euripides gewandte, aber schon allzuleichte Muse in rascher Folge sich aneinander anschlossen, sehen wir auch hier in der bildenden Kunst, dass zwischen der Strenge des ältern dorischen Styls und der schmuckreichen Heiterkeit des ionisch-korinthischen nur eine kurze Zeit verstrich.

In der Architektur, wie in allen übrigen Künsten, leuchtete Athen zwar vor allen andern hellenischen Städten, und manche Beispiele zeigen uns, dass dies von den übrigen Gegenden Griechenlands nicht verkannt wurde; indessen wurden auch diese mit Prachtbauten und Kunstwerken in einem neuen, mildern Style reich geschmückt. Wie wir es am Deutlichsten in den gemeinsamen Kampfspielen sehen, wie es vor Allem Pindars Hymnen zeigen, war gerade in dieser Zeit das Band zwischen den verschiedenen Landschaften Griechenlands, zwischen dem eigentlichen Hellas, den asiatischen, cyrenäischen und sicilischen Colonien das engste. Gastliche Sitte und hohe geistige Regsamkeit führten zur schnellen Mittheilung der Gedanken und Gefühle, und in edelm Wetteifer wollte keine Landschaft, keine Stadt hinter der andern zurückbleiben. Selbst die Uneinigkeit, welche bald darauf in blutigen Krieg ausbrach, konnte diesen geistigen Verkehr nicht hemmen. So wissen wir denn von manchen bedeutenden Bauten, welche bald nach der

Perikleischen Zeit, oder doch noch innerhalb der Periode bis zu Alexander entstanden. In den peloponnesischen Tempeln erkennen wir die nähere Einwirkung der atheniensischen Kunst. So war der grosse Tempel des Jupiter zu Olympia in Verhältnissen und Grösse dem Parthenon ähnlich, wie die Nachrichten und die, freilich leider geringen Spuren beweisen. Bedeutendere Ueberreste sind uns von dem Tempel des Apollo Epikurios zu Bassae bei Phigalia in Arkadien erhalten, deren sorgfältige Vermessung und Beschreibung durch eine Gesellschaft deutscher und dänischer Kunstforscher unsere Kenntniss des Alterthums wesentlich bereichert hat. Wenn wir auch hier wieder ein zwar etwas kleineres, aber sonst dem Parthenon sehr ähnliches Gebäude finden, so erklärt sich dies auf das Vollkommenste, da wir wissen, dass Iktinus, der Meister des Parthenon, auch diesen Tempel gebaut hat; dennoch finden sich erhebliche Abweichungen, die schon an diesem Meister den freien und kühnen Fortschritt der Zeit zeigen. Im Aeussern ist die Verwandtschaft überwiegend, der Tempel ist, wie das Parthenon ein achtsäuliger, so ein sechssäuliger dorischer Peristyl, in den Verhältnissen der Säulenhöhe und des Abstandes jenem ähnlich. Sehr eigenthümlich ist dagegen das Hypaithron, indem hier die dorische Form der Säule verlassen ist, und ionische Halbsäulen an vorspringenden Wandpfeilern das Gebälk tragen. Man sieht, es ist hier ein ähnlicher Gedanke wie in den Propyläen zu Athen, die schlanke ionische Form im Innern mit der im Aeussern beibehaltenen dorischen Säule zu verbinden; indessen war hier nicht, wie bei den Propyläen, ein durch die Beschaffenheit des Bodens bedingter Grund vorhanden, und der blosse Gegensatz des Aeussern und Innern am

Parthenon auf eine reinere und einfachere Weise durch die leichtern dorischen Säulen des Innern ausgesprochen. Es mag daher schon hier die Neigung zu bunterer Mannigfaltigkeit auf eine, für die weitere Entwickelung der Kunst bedenkliche Weise, mitgewirkt haben*). Ueber dieser ionischen Halbsäulenreihe befand sich denn am Friese ein reiches, uns wohlerhaltenes Bildwerk, die Amazonenkämpfe und Centaurenschlachten darstellend, von dem wir später noch sprechen werden, und vielleicht lag auch hier ein Grund, weshalb der ionischen Architektur der Vorzug gegeben wurde, indem ihr Fries, nicht von den Triglyphen unterbrochen, ein fortlaufendes Basrelief gestattete. Bemerkenswerth war endlich noch, dass im Hintergrunde des Hypaithron eine korinthische Säule einzeln hinter dem Bilde des Gottes stand. Die Ausführung des architektonischen Details hat daher schon etwas Willkürliches, was die Vermuthung erweckt, dass wenn auch Iktinus den Bau geleitet habe, die Werkmeister doch nicht ängstlich an seine Vorschriften gebunden gewesen sind, so dass durch sie manches Einheimische, Unattische hineingekommen.

Als der schönste und grösste Tempel des Peloponnesus war der der Minerva Alea zu Tegea berühmt, ein Werk des Atheniensers Skopas, dessen als eines ausgezeichneten Bildhauers wir weiter unten gedenken werden. Leider sind uns nur sehr unbedeutende Ueberreste erhalten. Wenn schon in dem Tempel zu Bassae alle drei Säulenordnungen vorkamen, so war dies hier in noch

*) Auch der Apollotempel in Delphi scheint nach den bei neuern Ausgrabungen gefundenen Ueberresten im Aeussern dorischen Styl im Innern ionische Halbsäulen gehabt zu haben, so dass wir diese Verbindung beider Formen als eine besonders beliebte ansehen dürfen. Vergl. Ulrichs, Reisen und Forschungen in Griechenland.

grösserer Anwendung der Fall. Nach des Pausanias Erwähnung war die äussere Säulenreihe ionischer Ordnung, ausserdem waren aber noch dorische und korinthische Säulenreihen vorhanden. Die einfachste Weise, diese undeutliche Angabe zu erklären, ist, dass man annimmt, dass diese beiden Reihen im Innern, die dorische unten, die korinthische darüber sich befanden. Aber auch so ist die Zusammenstellung eine zu bunte, und wir können dem Bildhauer als Architekten eine der ersten Abweichungen von einem reinen Style zuschreiben. Die Erbauung fällt nur etwa dreissig Jahre später, wie die des Tempels zu Bassae, und mag im eigentlichen Hellas die erste Anwendung der korinthischen Säule in ganzen Reihen gewesen sein.

Von den Bauten, welche im Laufe dieser Periode im asiatischen Griechenland entstanden, sind uns gar unbedeutende Ruinen geblieben. Die Nachrichten lehren uns aber, dass man hier dem einheimischen ionischen Style treu blieb und ihn nur schlanker, zierlicher und reicher ausbildete. Der Apollotempel zu Milet hatte eine Vorderseite von zehn ionischen Säulen, eine bisher nicht angewendete Zahl, dabei einen doppelten Peristyl (Dipteros) und in der Vorhalle korinthische Halbsäulen; er war etwa gleichzeitig oder noch vor dem Theseustempel erbaut und zeigt, wie viel früher die asiatischen Colonien sich von der griechischen Einfachheit entfernten. Auch andere Tempel dieser Gegend erhielten bedeutend grössere Flächenmaasse, und einen Tempel zu Magnesia finden wir sogar schon als Pseudodipteros, mit einfachem Peristyl, aber in dem Cellenabstande des doppelten.

Während hier Reichthum und Mannigfaltigkeit vorherrschten, blieb man in Sicilien auch in dieser Zeit

bei einem schweren, alterthümlichen, dorischen Style stehen, der nicht durch Anmuth und reine Verhältnisse, sondern durch mächtige Formen und grosse Massen imponirte; die Ruinen von Agrigent, Selinus, Egesta geben Beispiele davon. Das eigentliche Hellas bildet also auch jetzt noch eine glückliche Mitte zwischen der reichen Pracht der asiatischen und dem strengen Ernste der sicilischen Colonien.

Im Mutterlande sehen wir mithin die Baukunst im Dienste der Religion in heitern und anmuthigen Formen entwickelt, aber doch noch immer in einer einfachen, züchtigen Anmuth und in der bescheidenen Beibehaltung des dorischen Styls, an welchem die zarten Unterschiede der Verhältnisse, die durch den jetzt verschwundenen Farbenschmuck noch auffallender gewesen sein mögen, dem feinen Sinne des Griechen genügten, um keine Einförmigkeit zu empfinden. Fast mag man schon einen Luxus der Phantasie darin erkennen, wenn auch die ionische und korinthische Säule bei grössern Tempelbauten, obgleich meistens nur im Innern, vorkam.

Leichtere und willkürlichere Dekorationen erlaubte man sich an kleinern Bauten von nicht so ernsthafter Bedeutung. Beispiele dieser Art sind uns nur in geringer Zahl und hauptsächlich nur in Athen erhalten. Hierher gehören die choragischen Monumente des Lysikrates und des Thrasyllos, beide etwa um die Zeit Alexanders errichtet. Schon die Entstehung dieser kleinen Gebäude war eine sehr charakteristische. In dem Odeum, welches Perikles zu diesem Zwecke gebaut hatte, wurden musikalische Wettkämpfe gehalten, nicht von Einzelnen, sondern von Chören. Jeder der zehn Stämme, in welche Athen abgetheilt war, wählte nun einen der angesehensten

und reichsten Männer aus seiner Mitte, welcher als Choragus, Chorführer, die Anordnung leitete, und für diese Auszeichnung die Unkosten zu bestreiten hatte. Blieb sein Chor Sieger, so hatte er ferner das Recht, den Dreifuss, welcher der Preis des Wettgesanges war, auf einem Monumente, welches er wiederum auf seine Kosten errichtete, aufzustellen. In unsern Tagen und in einer Monarchie würde eine so kostspielige Ehre kaum erwünscht gewesen sein; in Athen, wo der demokratische Sinn jedem Luxus ausser dem gemeinnützigen abhold war, erschien es als eine günstige Gelegenheit für die Reichen, sich gleichzeitig ein Denkmal ihres Namens zu verschaffen und sich beliebt zu machen. Der Ehrgeiz der reichen Bürger verwendete daher grosse Pracht auf diese Denkmäler, welche eine eigene Strasse, die Strasse der Tripoden, bildeten. Ein schönes Beispiel dieses eigenthümlich bürgerlichen Luxus gewährt uns das Monument des Lysikrates, bei den ältern Reisenden unter dem sonderbaren Namen der Laterne des Diogenes bekannt. Es ist dies ein kleines rundes Gebäude auf einem viereckigen hohen Unterbau. Sechs Säulen in einem überreichen korinthischen Style tragen die aus einem Marmorsteine gebildete Kuppel, auf welcher sich ein überaus zierlicher Untersatz erhebt, auf dem der Dreifuss stand. Die Säulen stehen nicht frei, sondern sind durch Marmorplatten verbunden; die Kuppel selbst ist mit feinen Blättern, wie mit kleinen Ziegeln verziert. Der Fries endlich war mit einem vorragenden Basrelief, einem Bacchuszuge geschmückt, von dem wir noch weiter unten zu sprechen haben. Das ganze schlanke Gebäude diente offenbar bloss als der reiche, anmuthige, üppige Träger des Dreifusses.

Das zweite erhaltene Denkmal, das des Thrasyllus, ist bedeutend einfacher; es ist in den Fels gehauen und dient als Vorderseite einer Höhle. Es trägt zwei Dreifüsse, den des Thrasyllus und den, welchen später sein Sohn Thrasykles erwarb. Dieser aber war nicht mehr vermögend, er war nicht mehr Choragus selbst, sondern nur Führer eines vom Staate bestellten Chors gewesen, weshalb er denn auch das Denkmal seines Vaters benutzte. Das Monument besteht aus drei vortretenden Felsenpfeilern, von denen der mittlere schmaler als die beiden äussern ist. Sie sind dorischer Art, natürlich wie es die Form des Pfeilers mit sich brachte, mit schwacher Andeutung des Kapitäls. Auch sonst finden sich manche Abweichungen von den Verhältnissen des dorischen Styls; die Stämme der Säulen sind übermässig hoch, die Entfernungen derselben bedeutend grösser wie gewöhnlich. Doch erklärt sich dies leicht und darf noch nicht als ein Zeichen des Verfalls angesehen werden, da die blosse Façade einer Grotte nicht die Ansprüche eines freistehenden Gebäudes machte. Auch der Fries ist nicht mit Triglyphen, sondern mit Kränzen verziert, in freier Anspielung auf den Sieg des Gründers. Eine weiblich gekleidete Bildsäule stand auf diesem Gebälke zwischen den beiden Altären.

Wir sehen in dieser Periode die griechische Architektur in ihrer ganzen Schönheit ausgebildet. Der dorische Styl hat jene allzuschweren Verhältnisse, die jugendliche Herbigkeit der frühern Zeit abgelegt und, ohne Nachtheil für seine Würde, das schöne Maass, die milde und doch grossartige Anmuth entwickelt, welche das eigentlich Charakteristische des griechischen Geistes ist. Daneben ist nun auch der ionische Styl nicht mehr das ausschliess-

liche Eigenthum des asiatischen Stammes der Hellenen, er ist Gemeingut geworden und giebt eine reichere mehr weibliche Erscheinung neben dem männlichen Ernst des Dorismus. Die korinthische Säule endlich, mit ihrem Pflanzenschmucke und grösserer bildlicher Fülle, dient theils als vereinzelte Zierde der Tempel, theils für kleinere Denkmäler, welche auf die Würde des Tempels nicht mehr Anspruch zu machen haben. Bei aller Einheit der Regel finden wir daher schon eine reiche Mannigfaltigkeit, welche allen Bedürfnissen des öffentlichen Lebens genügt.

Auch in dieser Periode waren der Tempel und das öffentliche Denkmal noch die einzigen oder doch hauptsächlichen Stellen für die Ausübung der höhern Baukunst. Die Theater und Odeen, welche schon jetzt entstanden, schlossen sich mehr an die Natur einer amphitheatralischen, der Aufrichtung der Sitzreihen für die Zuschauer günstigen Localität an, als dass sie eine eigene Bedeutung in Anspruch nahmen. Auch sie entbehrten heitern architektonischen Schmuckes nicht, aber die Baukunst hatte hier nicht ihre eigene Aufgabe frei zu verfolgen; sie diente den Zwecken anderer Künste. Die Grabmäler scheinen, wie alles was der Familie angehörte, in dieser Zeit noch mässig und einfach gewesen zu sein, wenigstens in den eigentlich hellenischen Städten. Erst am Schlusse dieser Periode und zwar im asiatischen Griechenland entstand ein Grabmonument von gewaltigem künstlerischen Luxus, welches die griechische Kunstwelt in eine ungewohnte Bewegung setzte. Auch ging es nicht aus dem republikanischen Sinne der Städte hervor, sondern aus fürstlichem Prunke. Es war das Mausoleum, das Grabmal, welches die Königin von Karien

ihrem prachtliebenden Gemahl Mausolus errichten liess; ein umfassendes Gebäude, auf quadratischem Unterbau eine Pyramide, auf deren abgestumpfter Spitze ein vierspänniger Wagen, eine Quadriga stand; das Ganze mehr als hundert Fuss hoch. Durch athenische Meister, unter denen auch der berühmte Skopas sich befand, wurde es reich mit Reliefs geschmückt; das erste Beispiel jenes kolossalen Luxus der Gräber, der in der römischen Kaiserzeit seinen Gipfel erreichte. Auch die Wohnungen der Bürger verloren schon am Ende dieser Periode ihre frühere republikanische Einfachheit. Demosthenes (in der dritten olynthischen Rede) vergleicht seine Zeitgenossen mit ihren Vorfahren; diese, sagt er, „errichteten so herr„liche Werke der Kunst an Tempeln und Weihgeschen„ken, dass keinem Nachkommen die Möglichkeit, sie zu „übertreffen, geblieben ist; im Privatleben aber waren „sie so mässig und bescheiden, dass die Häuser des „Aristides und Miltiades nicht besser sind als jedes „Nachbarhaus. Jetzt aber sind die Verwalter des Staats „aus armen Leuten reiche geworden, und so manche „haben ihre Wohnhäuser prächtiger ausgeschmückt als „die öffentlichen Gebäude.“ Sein Vergleich umfasst daher grade nur unsere Periode und zeigt uns den Gegensatz ihres Anfangs und ihres Endes, wie er den Zeitgenossen selbst erschien*).

*) Eine Aufzählung sämmtlicher Gebäude dieser Periode, von denen uns Nachrichten oder Ruinen erhalten sind, liegt nicht im Zwecke dieses Buches. Wer sie sucht, findet sie in Hirts Gesch. d. Baukunst, in Müllers Archäologie der Kunst und in Kuglers Handbuch.

Plastik.

Die Entwickelung der Sculptur in dieser Epoche des griechischen Lebens scheint noch bedeutender zu sein, wie die der Baukunst; der Abstand zwischen den noch immer starren und leblosen Gestalten der vorigen Periode und der lebensvollen, unvergleichlichen Schönheit stellt sich dem Auge noch grösser dar, als der zwischen den Bauwerken beider Zeiträume; indessen hielt dennoch die Plastik im Wesentlichen nur gleichen Schritt mit der Architektur. In beiden milderte sich der spröde Ernst zu schöner, erhabener Würde und Anmuth.

Es entstand zunächst der hohe Styl, die Vollendung des religiösen Sinnes der Vorzeit; dann aber bildete sich die Richtung auf das Individuelle, auf das Weibliche, Anmuthige und Zarte immer weiter aus, so dass neben jenen hohen Gestalten auch das jugendlich Liebliche sein Recht erhielt und der Kreis der Ideale jeglicher Gattung sich vollendete. Nur das Aeusserste des Weichen und Zierlichen, des Reichen und Ueppigen in beiden Künsten wurde noch nicht erstrebt, und blieb, ein freilich bedenklicher Zuwachs, einer spätern Epoche vorbehalten. Wir bemerken daher im Ganzen denselben Gang und dieselben Gränzen der Entwickelung in der Plastik, wie in der Baukunst; aber wie diese die strengere, einfachere, jene die reichere, mehr dem individuellen Leben zugewendete Kunst ist, so zeigen sich hier auch die Abstufungen deutlicher und mannigfaltiger, sie knüpfen sich mehr an bestimmte Künstlernamen. Je mehr der Geist der Zeit die Entwickelung des persönlichen Lebens begünstigt, desto mannigfaltiger werden in dieser freiern Kunst die Aufgaben und die Wege, welche zum Ziele

führen, desto mehr unterscheiden sich auch die Künstler in ihrer individuellen Sinnesweise. In der Baukunst ist es eine Wirkung ihres reinern, erhabenern Charakters, dass wir den Meister bei seinem Werke vergessen; in der Plastik dagegen giebt dies persönlichere Element der Geschichte der Kunst in der Epoche ihrer höchsten Blüthe einen eigenthümlichen Reiz, selbst da, wo wie hier die lange Reihe der Jahrhunderte und die Mangelhaftigkeit der Ueberbleibsel und Nachrichten es uns erschwert oder versagt, bis in die Bildungsgeschichte der einzelnen Künstler einzudringen. Eine Folge hievon ist es, dass wir, während die Baukunst dieser Periode nur eine zusammenhängende Erscheinung bildet, in der Geschichte der Plastik zwei Epochen oder zwei Künstlergenerationen wahrnehmen, in welchen sich der Fortschritt der Entwickelung deutlicher gesondert darstellt. Diese Trennung ist um so bedeutsamer, weil die erste beider Generationen, die Zeit des Phidias und des Polyklet, mehr eine Vollendung der vorhergehenden Richtung, der eigenthümlich griechischen Kunst enthält, die zweite, die des Praxiteles und Lysippus die Kunst so ausbildet, wie sie später auch zu andern Völkern übergehen und bei ihnen weilen sollte; jene eine mehr nationale, diese eine mehr allgemein menschliche Form hervorbringt; wir sehen die Kunst auf ihrem Gipfel, dessen Einheit durch die Baukunst umschlossen wird, während die Plastik seine doppelte Beziehung auf Vergangenheit und Zukunft ausspricht.

Die Zeit des Phidias und Polyklet.

Der Ruhm des Phidias übersteigt schon im Alterthum den jedes andern Künstlers; man kann die schönste Blüthezeit der atheniensischen Kunst nicht nennen, ohne

seiner zu gedenken; dennoch besitzen wir von ihm kein völlig beglaubigtes Werk seiner Hand, und selbst nur dürftige Lebensnachrichten.

Mit Perikles durch Freundschaft nahe verbunden, war er, wie so viele Wohlthäter des atheniensischen Volkes, den Angriffen und Verfolgungen des Neides ausgesetzt. Nachdem er sein berühmtes Standbild der Pallas von Gold und Elfenbein gefertigt hatte, wurde er von einem seiner Gehülfen angeklagt, einen Theil des ihm übergebenen Goldes unterschlagen zu haben. Allein vorsichtig, wie es heisst auf Anrathen des Perikles, hatte er das goldne Gewand der Bildsäule so eingerichtet, dass es leicht abgenommen werden konnte, und das Gewicht ergab seine Unschuld. Aber die Gegner des grossen Staatsmannes, die diesen mit seinem Freunde zugleich in ein ungünstiges Licht setzen wollten, ruhten nicht, und jener Ankläger musste nun aufs Neue mit der Beschuldigung hervortreten, dass der Künstler sein eignes Bildniss und das des Perikles auf dem Schilde der Pallas dargestellt habe. Ein sonderbarer Vorwurf, der aber als ein Verstoss gegen die Götter oder vielleicht als ein unerlaubter Ehrgeiz bei Bürgern des demokratischen Staates angesehn, und erheblich genug gehalten wurde, um Phidias ins Gefängniss zu führen. Hier ereilte ihn der Tod, ähnlich wie den Miltiades und den Sokrates, doch nicht wie diesen durch richterlichen Spruch, sondern durch zufällige Krankheit oder geheimes Gift.

Dieser Undank seiner Zeitgenossen steht in scharfem Gegensatze zu der Verehrung, welche seine Werke durch alle folgenden Jahrhunderte der griechisch-römischen Zeit genossen. Die berühmtesten derselben sind nicht nur selbst untergegangen, sondern sie gehören auch einer Klasse

von Bildwerken an, aus der uns kein einziges Beispiel geblieben ist; es waren chryselephantine Statuen, kolossale Bildsäulen der Götter aus Gold und Elfenbein zusammengesetzt. Vor allem andern pries man sein grosses Bild des Zeus zu Olympia; von keinem Kunstwerke wird mit grösserer Ehrfurcht gesprochen, es galt für ein Wunder der Welt, dessen Anblick von Kummer und Schmerzen erlöse, für eine göttliche Eingebung und eine Offenbarung des Gottes. Noch Jahrhunderte lang trug man sich mit der Sage umher, Jupiter selbst habe den Künstler geleitet, und da dieser nach vollendetem Werke zweifelnd ihn um ein Zeichen der Billigung gebeten, sie durch einen Blitz gegeben; man zeigte den Reisenden die Stelle, wo er eingeschlagen hatte. Eine ehrfurchtsvolle Rücksicht hielt die Römer ab, das heiliggehaltene Werk von seiner Stelle zu rühren; erst zu christlicher Zeit brachte man es nach Constantinopel, wo es später ein Raub der Flammen wurde. Doch sind uns ziemlich genaue Beschreibungen geblieben. Der Reisende Pausanias, der die Statue noch sah, schildert sie in folgender Weise.

Der Gott ist auf einem Throne sitzend dargestellt, sein Haupt mit einem Kranze von Oelzweigen geschmückt. Auf der rechten Hand trägt er eine Siegesgöttin, ebenfalls aus Gold und Elfenbein gearbeitet, mit der Linken umfasst er sein prächtiges Scepter, von allen Metallen glänzend. Schuhe und Gewand sind golden; dieses ist geschmückt mit mancherlei Thierfiguren und Blumen, besonders Lilien. Der Thron ist reich und bunt mit Gold und edlen Steinen, Ebenholz und Elfenbein, überdies mit gemalten Thierfiguren geschmückt. Vier tanzende Siegesgöttinnen sieht man über den Pfeilern des Thrones

und zwei andere an dem Fusse jedes Pfeilers. Ueber den vordern Pfeilern liegen thebanische Kinder, von Sphinxen geraubt, und tiefer sind Apollo und Diana angebracht, der Niobe Kinder mit Pfeilen erschiessend. Zwischen den Pfeilern des Thrones sind von einem zum andern Querbalken gezogen; auf dem vordersten, dem Eingange gegenüber, sollten acht Statuen stehen, von denen jedoch eine fehlte, auf den andern Querbalken sieht man Herakles mit seinen Gefährten wider die Amazonen streitend, neunundzwanzig kämpfende Figuren; auch Theseus befindet sich unter den Streitgenossen des Herakles. Den Thron tragen nicht allein seine Eckpfeiler, sondern auch Säulen von gleicher Höhe zwischen denselben. Ganz oben am höchsten Ende des Thrones über dem Haupte des Gottes (also wahrscheinlich reliefartig auf der Lehne des Sessels) bildete Phidias auf der einen Seite drei Grazien, auf der andern Seite drei Horen, als Töchter des Zeus. Am Schemel, worauf die Füsse des Gottes ruhen, sind güldene Löwen und die Schlacht des Theseus mit den Amazonen erhaben gearbeitet. Das Basament endlich, welches den Thron und Schemel trug, war oben mit Simswerk, an den Seiten aber mit vielen aus Gold gearbeiteten Götterbildern geziert; es scheint ein Reigen der olympischen Götter; unter ihnen zuerst Helios, den Wagen besteigend, dann Jupiter und Juno, diese von einer Grazie gefolgt, welche so wie die ihm folgende Vesta Mercur an der Hand hält; darauf Amor die Venus empfangend, die aus dem Meere aufsteigt, und welcher Peitho, die Ueberredung, den Kranz darreicht. Dann noch Apoll mit Diana, Minerva mit Hercules, endlich am untersten Fundament Amphitrite und Neptun, und zuletzt Luna, ihr Ross antreibend. Man

sieht, es lagen allegorische Beziehungen auf sittliches und tellurisches Leben zum Grunde. — Neben der Statue (oder vielleicht in dem mittlern freien Raum unter dem Sessel) waren Mauern angebracht, welche verhindern sollten, dass man in das Innere des Werkes hineinsähe; auch diese waren reich verziert, sie enthielten Gemälde von Panaenus, dem Bruder des Phidias, Heroengestalten und Kämpfe. Die Grösse der Statue in Breite und Höhe versichert der Reisende nicht zuverlässig erfahren zu haben, vielleicht dass die Wächter des Tempels Messungen nicht gestatteten. Doch wissen wir, dass sie beinahe das Dach des Tempels erreichte, und andere Nachrichten geben die Höhe auf sechszig Fuss an, wovon jedoch gewiss ein bedeutender Theil auf die Basis zu rechnen ist.

Diese ausführliche Beschreibung, die ich doch durch Auslassung mancher Einzelheiten abgekürzt habe, giebt einigermassen eine Vorstellung des ganzen Eindruckes. Man sieht, es war auf Reichthum und Pracht, auf eine glänzende Darstellung des höchsten Gottes in seiner weltumfassenden Macht abgesehen. Darum die kolossale Gestalt, die Fülle edler Stoffe, das reiche Beiwerk, die vielfachen untergeordneten Darstellungen runder, halberhabener und gemalter Gestalten. Denken wir uns die ganze Composition, den Glanz des Goldes, die zarte Farbe des Elfenbeins, an einzelnen Stellen edle Steine, Ebenholz und sogar Malereien; dabei alles mit bildlichen Darstellungen bedeckt, Basis, Schemel, die Füsse des Thrones und ihre Querbalken, selbst oben die Rücklehne, und sogar noch das Gewand mit Thierfiguren und Blumen verziert, so erhalten wir den Eindruck eines bunten, unruhigen, wenn auch sehr reichen Ganzen. Es war noch ganz in

dem alterthümlichen, halbasiatischen Geschmacke gehalten, der mit der Einfachheit der dorischen Architektur sonderbar contrastirt oder vielleicht durch dieselbe gemildert wurde. Allein dieser alterthümliche Reichthum war es gewiss nicht, der Zeitgenossen und Spätere mit so grosser Bewunderung erfüllte. Schon war der Sinn der Griechen für die Schönheit der Verhältnisse so empfänglich, dass selbst an Lebenden jeder kleine Mangel bemerkt wurde, wie denn an Perikles selbst die allzugrosse Länge seines Kopfes anstössig war. Die Verhältnisse der Gestalt müssen daher höchst edel und bedeutend gewesen sein, und dies in dem Grade, dass sie jene Fülle der Nebenfiguren, den Glanz des Goldes, den Schmuck des Gewandes und des Sessels beherrschten, und gewissermassen in Vergessenheit brachten. Vor Allem machte der geistige Ausdruck dies Bild so berühmt. Man fand, Phidias habe den Zeus des Homer vollkommen getroffen; er selbst soll die Worte der Ilias, wo der Donnerer die ambrosischen Locken schüttelnd die Höhe des Olympos bewegt, als sein Vorbild angeführt haben. Was Homer auf einem andern Gebiete gethan, wiederholte Phidias, er schuf, wie man von jenem gesagt hatte, die Götter aufs Neue, gab einen tiefern Blick in das Wesen derselben. Er schien, wie noch ein späterer Römer es ausdrückte, der Religion etwas hinzugefügt zu haben. In den homerischen Dichtungen und in der bisherigen Auffassung der Götter war wohl der Eindruck der Grösse, der Macht ein sehr wichtiges Element, das aber noch auf eine minder geistige Weise gedacht wurde; jene gewaltige Grösse der Gestalten, die im Fallen mehrere Aecker Landes bedeckt, jene gewaltigen Schritte der Götter vom Olymp zu den Wohnsitzen der Sterblichen,

geben mehr den Eindruck einer Naturkraft, als eines höhern sittlichen Waltens; es waren überdies plastisch unklare Vorstellungen, welche auch dem Kunstsinne der Griechen nicht genügten. So mochten denn die frühern Standbilder der Gottheiten eine dunkle unbestimmte Ehrfurcht, die Vorstellung der Macht, die gewähren und versagen könne, erweckt haben; erst unter der Hand des Phidias erhielt dies Gefühl die hohe, sittliche Würde. Der Donnerer wurde erst durch ihn wahrhaft der Vater der Götter und Menschen, der gerechte Regierer der Welt, welcher Macht mit Milde paart, aus dessen Schoosse, wie es beim Sophokles heisst, die ewigen Gesetze aufsteigen, der das Unrecht rügt und die Gastlichkeit schützt, Jene höhere Auffassung der Götter, welche ihre furchterweckende Macht zur ehrfurchtgebietenden Würde umwandelte, erhielt durch Phidias ihre volle Gestaltung. Die Kunst ging durch ihn in das geistig Charakteristische, in das wahrhaft Menschliche über. Er gab auch dem Haupte geistiges Leben, während in den frühern Bildungen nur die Formen der Glieder wahrhaft belebt waren. Bei alledem mag aber jener alterthümliche Reichthum der Ausstattung auch dazu beigetragen haben, die religiöse Wirkung zu verstärken; er verlieh dem Werke etwas Wunderbares, Mächtiges, die einfachern Gestalten der spätern Kunst erschienen menschlich dagegen. Wir finden hier wie überall, dass das Höchste und Wirksamste auf der Gränze der Zeiten geleistet wird, wo ein begabter Geist das Verschiedenartige und Widerstrebende kräftig zusammen zu halten vermag, während das, was ihm noch neu war, für seine Nachfolger schon zu mächtig ist, um noch die Verbindung mit dem Alterthümlichen zu dulden.

Andere grosse Werke des Phidias hatten ähnliche Bedeutung. So jene Statue der Pallas im Parthenon, dieselbe, welche ihm die obenerwähnten Anklagen zuzog. Auch sie war kolossal, sechsundzwanzig griechische Ellen hoch, Kopf, Arme und Füsse von Elfenbein, von Gold die Bekleidung; das Gewicht des Goldes betrug vierundzwanzig Gold-Talente, an Werth wohl siebenhunderttausend Thaler. Sie war stehend dargestellt, die Lanze in der Hand, den Schild zu den Füssen, also nicht mehr, wie manche ältere Bilder, kriegerisch, sondern als die ernste Göttin des Friedens.

In einer noch kolossalern Bildsäule (die aber in Erz ausgeführt werden sollte) war seine Aufgabe, dieselbe Göttin als Vorkämpferin zu zeigen, als Athene Promachos. Sie blieb bei seinem Tode unvollendet, und wurde erst später zwischen dem Parthenon und den Propyläen aufgestellt, wo sie, über die Gebäude hervorragend, den Schiffern schon aus weiter Ferne erschien.

Auch für Platäa und für Lemnos stellte er Athene (jedoch in anderer Auffassung des Charakters) dar, so dass er vorzugsweise als der Bildner der ernsten Götter erscheint. Aus seiner zahlreichen Schule werden uns besonders die Namen des Alkamenes und Agorakritus genannt, deren Kunst ebenfalls der weitern Ausbildung des Götterkreises ausschliesslich gewidmet war. Wie erzählt wird, wetteiferten beide vor dem athenischen Volke in der Darstellung der Venus; jener erhielt den Preis, worauf denn dieser sein Werk nach Rhamnos gab, wo es mit veränderten Attributen als Nemesis aufgestellt wurde. Man sieht schon hieraus, dass die Charakteristik der Göttergestalten noch nicht völlig ausgebildet war, und dass die Liebesgöttin noch keinesweges

als die Erscheinung schmeichelnden, sinnlichen Liebreizes, sondern in strenger Hoheit und Würde gedacht wurde.

Keine dieser grossen Statuen ist auf uns gekommen und von der Wirkung, welche die Kolossalgestalten dieser Zeit in der uns fremden Verbindung von Gold und Elfenbein hervorbrachten, können wir daher nicht aus eigner Erfahrung urtheilen. Dagegen dürfen wir nicht zweifeln, dass unter den uns erhaltenen Götterbildern mehr oder weniger nahe Nachahmungen der Auffassung des Phidias sich befinden. Für die Bildung des Zeus giebt vielleicht die kolossale Büste von Otricoli im vaticanischen Museum die beste Vorstellung, von der Pallas im Parthenon die Pallas von Velletri (im Louvre). Zum Glücke sind wir aber auch im Besitze einer Reihe von Werken, welche uns eine unmittelbare Anschauung von dem Styl des Phidias gewähren. Es sind dies die Statuen und Reliefs vom Parthenon, die, vielleicht theilweise von Phidias Hand, gewiss aber unter seiner Leitung und also in seinem Geiste gearbeitet waren. Hier standen, wie schon oben erwähnt, in den beiden Giebelfeldern grosse Gruppen freistehender Statuen; die Metopen waren mit Reliefs geschmückt, und innerhalb des Portikus an der obern Wand der Cella lief ein Fries mit einer ununterbrochenen plastischen Darstellung umher. Von allem diesem ist uns mehr oder weniger erhalten. Im östlichen Giebelfelde sah man die Geburt der Pallas oder richtiger ihr erstes Auftreten unter den Göttern; sie selbst muss in der Mitte des Giebels gestanden haben, neben ihr sitzende, dann am Boden ruhende Gottheiten, in den äussersten Winkeln auf der einen Seite die Köpfe der Rosse des Helios aufwärtssteigend, auf der andern der Kopf eines Rosses vom Wagen der Nacht, abgewendet.

Auf diese Weise war die Gruppirung der Form des Giebels angepasst. Die Darstellung des westlichen Giebels bezog sich auf den Kampf der Pallas und des Poseidon um die Schutzherrschaft von Attika, einen Mythus, von dem sich manche verschiedene Erzählungen finden, im Wesentlichen alle des Inhalts, dass Neptun durch mächtige Erzeugnisse seine Gewalt zu zeigen suchte, während Athene als Lehrmeisterin menschlicher Kunst diese Schrecknisse überwand und milde freundliche Geschenke gab. Hier ist dieser Wettstreit in der Art vorgestellt, dass Neptun die Rosse schafft, die Göttin aber den Erechtheus sie zu bändigen und zu benutzen lehrt. Man sah in der Mitte das Zweigespann der Rosse, schon vom Erechtheus gelenkt, davor Pallas, entgegenschreitend und gebietend, daneben Poseidon mit dem Ausdrucke der Verwunderung; seitwärts in den niedrigern Theilen des Dreiecks hinter Neptun die Götter seines Gefolges, hinter Erechtheus die Familie desselben, darunter ein Knabe, der vor den Rossen fliehen will und von seiner Schwester zurückgehalten wird; zuletzt der Flussgott Ilissus, in liegender Stellung. Von beiden Giebeln sind uns nur einzelne Statuen, mehr oder minder beschädigt, erhalten, welche aber eine Vorstellung von dem Zusammenhange des Ganzen wohl gewähren, und durch ihre Behandlung und Ausführung unsre höchste Bewunderung erregen. In den Metopen, auf der Aussenseite des Tempels, waren auch hier, wie gewöhnlich, Kämpfe dargestellt, namentlich die der Lapithen und Centauren; Gegenstände, welche, wie man fein und richtig bemerkt hat, den Vortheil gewährten, dass sie grösstentheils diagonale Linien hervorbrachten, und also mit den verticalen der Triglyphen und den horizontalen des

Architravs und Gesimses in einem Gegensatze standen, der zwischen beiden eine Vermittelung bildet. Auch von diesen Reliefs ist eine Zahl auf uns gekommen. Am Meisten erhalten ist der Fries an der Cella, die Panathenäen, das grosse Fest der Athene, die langen Züge der Jungfrauen, der Jünglinge zu Ross und zu Wagen darstellend. Mehr als in irgend einem andern Werke werden wir durch diese edle Composition in die schönste Zeit des griechischen Lebens eingeführt. Man sieht zunächst die Jungfrauen schreiten, in langen Gewändern, Opfergefässe, Krüge und Schüsseln tragend, paarweise, meist gesenkten Hauptes, wie es sich am heiligen Feste ziemt; ruhigen Fusses, doch fest auftretend, ohne zierliche Leichtigkeit, die Arme einfach herabhängend, wenige sprechend oder umgewendet. Priester übergeben die Teppiche und Gewande den Jünglingen und Mädchen, mit dem Ausdrucke der Belehrung, wie so Heiliges geziemend zu tragen sei; Götter sitzen zuletzt, den Zug erwartend. So auf der einen Seite des Tempels; auf der andern sieht man den Zug der Reiter, die paarweise einhersprengen, kräftige Jünglinge im kurzen, wehenden Kleide, leicht und ritterlich in der Haltung, muthig und munter im Ausdrucke, viele sich umwendend, einander zurufend; weiterhin findet man solche, die noch nicht aufgestiegen sind, sich dazu vorbereiten; zuletzt folgt auch der Zug der zum Wagenkampfe Gerüsteten; endlich Greise, die auf ihren Stab gestützt, der Jugend nachschauen. Dieser Fries giebt uns, weil er eine zusammenhängende Darstellung bildet, am Leichtesten ein Gefühl von der Eigenthümlichkeit dieses Styls; für die Beobachtung des Einzelnen sind dagegen die Statuen des Giebels, wenn auch freilich sehr beschädigt, und durch

die Wirkung des Wetters und anderer Ereignisse ihres Glanzes beraubt, vielleicht von noch grösserem Werthe.

Alle diese Werke sind durch Abgüsse und Abbildungen allgemein bekannt. Zwar bemerken die, welche die Originale im brittischen Museum zu betrachten das Glück hatten, dass man nicht leicht in dem Maasse, wie bei diesen sogenannten Elginmarbles, den Unterschied von jeder Nachbildung, selbst vom Gypsabgusse empfinde; indessen auch schon solche schwachen Copien geben uns eine Vorstellung von der Hoheit und Reinheit dieser Kunstrichtung. Im Gegensatze gegen die frühere Kunst ist vor Allem das volle Leben dieser Gestalten zu bewundern. Die Natur ist in ihren freien Aeusserungen beobachtet und dargestellt, alle Charaktere sprechen sich in der einfachsten Weise, mit der grössten Naivetät aus, alle Bewegungen haben eine ungezwungene Grazie, jedes Glied des Körpers entspricht der natürlichen Bestimmung und Form. Das Steife, Symmetrische, Herbe des frühern Styls ist völlig abgestreift, das grelle Lächeln verschwunden; in allen Gestalten sehen wir naive Züge, leichte Wendungen des Hauptes, rasche Bewegungen des Körpers. Die Gesichtszüge (wo wir sie beobachten können, denn leider sind die Köpfe der bedeutendsten Gestalten der Giebelgruppe nicht aufgefunden) sind lebendig und schön, wenn auch noch nicht mit grosser Mannigfaltigkeit behandelt; bei gleichem Alter und Geschlechte ist wenig Verschiedenes, überall derselbe gesunde, heitre, milde Ausdruck. Der männliche Körper zeigt eine kräftige Durchführung der Muskeln, aber gleichmässig, ohne Uebertreibung und ohne Prunken mit anatomischer Kenntniss; das Hervortreten einzelner Theile, wie etwa der breiten, gewölbten Brust im ältern Styl, kommt nicht

mehr vor; das Haar fällt frei, ohne ängstliche, mathematische Ordnung, wenn auch noch mit alterthümlicher Einfachheit. An ein absichtliches Vermeiden der Einzelheiten in der Körperbildung ist so wenig zu denken, dass sogar die Adern und Falten der Haut sichtbar sind, und dass die Verschiedenheit der weichern, fleischigen Theile von den harten sich so wunderbar ausspricht, dass unsre heutigen Künstler, die in solcher Nachbildung der Natur so sehr bewandert sind, kaum damit wetteifern können. Wo Knochen und Sehnen unter der Haut eintreten, sind diese mit der grössten Schärfe angegeben, wo dagegen die grössern Muskeln vorwalten, sind sie zwar straff und flächenartig gehalten, zugleich aber völlig weich und elastisch gebildet. Aber dabei ist diese Naturwahrheit von einer Strenge der Linien und von einer edeln Einfachheit so sehr beherrscht, dass sie immer dem geistigen Zwecke des Kunstwerks untergeordnet bleibt, niemals selbstständig geltend wird. Durch diese Verbindung des Strengen und Architektonischen mit dem Natürlichen und Lebensfrischen, durch diese ernste Naivetät machen diese Bildwerke sämmtlich den Eindruck des Erhabenen. An den Körpern der Götter und Heroen, namentlich an dem des Poseidon und des Theseus werden dann die Formen mächtiger und grossartiger, an Nebenfiguren dagegen, namentlich an dem leichter gewendeten Körper des Flussgottes Ilissus unter den Giebelstatuen, lebendiger und natürlicher. In der Haltung, wie unter andern an dem ruhenden Theseus, ist eine bewundernswürdige Verbindung des Lebendigen und Ungezwungenen mit einer hohen Würde. Wir befinden uns durchaus unter Göttern; die höchste Mannigfaltigkeit charakteristischer Individualitäten kann noch nicht hervortreten, die gleiche olympi-

sche Hoheit giebt einen verwandten Ausdruck. Es sind noch nicht einzelne Menschen, aber Urgestalten, Vorbilder derselben, die schon mit aller Lebensfrische und Kraft ausgestattet sind. Auch auf die Thiere überträgt sich diese Hoheit; der berühmte Pferdekopf des Giebels in seiner scharfen, flächenartigen Behandlung macht den Eindruck, als ob er das versteinerte, aus der Hand der Gottheit hervorgegangene Urpferd sei, von dem alle wirklichen Pferde mehr oder minder degeneriren. In manchen Einzelheiten, in der Abschärfung grader Linien und der flächenartigen Darstellung runder Theile ist durchweg ein Ueberrest des ältern Styls zu erkennen; aber dabei ist die Natur überall deutlich und bestimmt wiedergegeben und jene strengern Züge tragen mit dazu bei, den Formen eine höhere Reinheit und Würde zu verleihen, sie vor der Abschweifung in das Zufällige und Weiche zu bewahren. Es ist die schöne Mitte zwischen der allzu allgemeinen Auffassung des frühern und der menschlich individuellen des spätern Styls.

An den Bildwerken in den Metopen haben wir schon bemerkt, wie die Darstellung des Kampfes durch die diagonalen Linien, welche sie hervorbringt, dieser Stelle auch in architektonischer Beziehung zusagt. Aehnliche Berücksichtigung der Architektur kann man aber auch bei den andern Sculpturen des Parthenon wahrnehmen; auch an den Statuen ist die Rücksicht auf die Symmetrie, auf das Verhältniss zu den Seitenlinien des Giebeldreiecks, und bei dem schönen Zuge der Panathenäen die auf das Herumlaufende des Frieses, auf die schattigen Stellen der Wand, an denen er angebracht, auf die Nähe und den Gegensatz der ernsten Säulen mit ihren Kanneluren zu erkennen. Man darf diese Rücksicht nicht als eine

äusserliche Concession gegen die Architektur ansehen, welche der Plastik selbst, als der Darstellung der individuellen Natur, fremd sei; die Architektur ist überall die Mutter der Plastik, in der Verbindung mit ihr, in der Geltung ihrer Linien ist das enthalten, was die Kunst von der sinnlichen Natur scheidet. Man darf sich aber ebensowenig diese Berücksichtigung des architektonischen Styls in jedem einzelnen Kunstwerke wie eine bewusste Absicht des Künstlers vorstellen; eine solche können wir höchstens da annehmen, wo eine unmittelbare Verbindung mit einem Gebäude stattfindet. Wir finden sie aber hier als die allgemeine Eigenschaft des herrschenden Styls, als die Regel, welche jene genaue und völlige Naturwahrheit zu einer höhern Würde erhebt. Sie hängt daher zum Theil mit der historischen Entwickelung der Plastik aus dem architektonischen Style zusammen, gewiss aber auch mit einem moralischen Element, das schon in dem ersten Gedanken des Werkes, in der Begeisterung des Künstlers wirksam ist. Die architektonische Regel des Kunstwerkes entspricht der sittlichen im Leben. In der That weht uns aus diesen Bildwerken ein Geist hoher, schöner Sittlichkeit entgegen, ein Geist der Kraft und der Milde; in den höchst bewegten, selbst in den kämpfenden Gestalten ist noch ein Zug der Ruhe, der sichern, leidenschaftlosen Uebung, welcher uns den Anblick wohlgebildeter, in Sitte und Mässigkeit erzogener Menschen giebt; in den ruhenden Gestalten dagegen zeigt sich die Kraft in dem schönen Bau der vielgeübten Glieder, in der anmuthigen, leichten Haltung. Diese Milderung der Kraft und Kräftigung der Milde hängt mit dem feinen Sinne für die reine Form und für die architektonischen Verhältnisse im Gegensatze gegen die blosse Nachahmung

der natürlichen Erscheinung zusammen. In jeder Falte des Gewandes, in jeder Linie der Umrisse, in der Bildung jedes Gliedes finden wir wie dieser Geist unbewusst und bewusst zugleich sich ausspricht, und diese Harmonie des Ganzen so wie jeder einzelnen Gestalt in sich macht die grosse Schönheit dieser Werke aus. Freilich fehlen uns zur vollen Bezeichnung dieser Schönheit die Worte, und dies hier in höherm Grade als bei den spätern Werken, welche sich mehr auf die Mannigfaltigkeit der Charaktere und menschlicher Empfindungen einlassen. Aber wer mit offenem Sinne sich der ruhigen Betrachtung dieser Ueberreste hingiebt, der wird in ihnen die eigenthümliche sittliche Schönheit des griechischen Geistes, die Verbindung voller persönlicher Freiheit und edlen Selbstgefühls mit der innigen Hingebung für das Allgemeine erkennen, er wird es verstehen, wie diese Richtung der Sittlichkeit die schönste Ausbildung des plastischen Styls begünstigte.

Auch vom Theseustempel, der, wie oben schon bemerkt zu Cimons Zeit etwa 30 Jahre vor dem Parthenon gebaut wurde, sind uns einige Metopen und ein Fries erhalten, mit Darstellungen von Kämpfen des Theseus und Herakles. Sie haben in der That ein alterthümlicheres Ansehen wie die Werke des Parthenon, erinnern in Verhältnissen und Behandlung noch an die äginetischen Statuen, doch ist die Sulptur schon höchst vorzüglich und jener verwandt, auch schon an sehr lebendigen Motiven reich, so dass wir hier Fortschritte der Kunst wahrnehmen, die den wunderbaren Schöpfungen des Phidias vorhergingen und sie einleiteten. Andrerseits zeigen uns die etwas nach Phidias entstandenen weiblichen Statuen, welche das Gebälk der pandrosischen Kapelle

am Erechtheum trugen, den Styl dieser Zeit noch in seiner ganzen Reinheit. Wir sehen hieraus, wie die Schule von Athen ein Ganzes bildete, in dem nur des Phidias Geist die andern Meister überragte.

Als diesem Style entsprechend sind denn hier auch jene beiden berühmten Kolossalstatuen rossebändigender Jünglinge, wahrscheinlich der Dioskuren, zu erwähnen, welche dem Quirinal zu Rom, auf dem sie aufgestellt sind, den Namen des Monte Cavallo gegeben haben. Durch eine ältere Inschrift sind sie, die eine als das Werk des Phidias, die andre als das des Praxiteles bezeichnet. Ohne Zweifel ist dies nun nicht richtig, nicht bloss weil beide Gestalten zu sehr übereinstimmen, als dass sie füglich von zwei so verschiedenen Künstlern herrühren könnten, sondern auch, weil die Harnische, welche als Stütze dienen und mit den Statuen aus einem Stücke sind, entschieden römische Form haben. Diese Exemplare rühren daher ohne Zweifel erst aus römischer Zeit her; aber eben so gewiss ist, dass die Erfindung einer frühern, bessern Zeit angehört. Die Verbindung einer idealen Grossheit mit voller Naturwahrheit macht sie zu einem Gegenstande der Bewunderung aller Künstler und führt in der That auf das Zeitalter des Phidias oder doch auf eine sehr naheliegende Zeit zurück. Ohne Zweifel besitzen wir daher hier Copien, und zwar sehr vortreffliche, altgriechischer Werke, und nach einer Stelle des Plinius ist es wenigstens nicht unwahrscheinlich, dass das Original des einen wirklich von Phidias war *).

*) Plinius nennt nämlich unter den Werken des Phidias, welche in Rom standen, alterum colossum nudum (XXXIV. 19. 1.) Es gab also zwei Kolossalbilder, von denen eines dem Phidias zugeschrieben wurde; von wem das andere, sagt er nicht. Im Allgemeinen zählt der Autor hier Erzwerke auf, und da er an einer andern Stelle

Ein sehr bedeutendes Werk dieser Zeit ist der **Fries** vom Tempel des Apollo bei **Phigalia**, welcher, wie wir oben sahen, obgleich in Arkadien und also im Peloponnes, doch unter der Leitung des Iktinos, des Baumeisters des Parthenon errichtet wurde. Wir können daher auch wohl bei den Bildwerken dieses Tempels eine Einwirkung der Schule von Athen annehmen; gewiss sind sie dessen durch ihre Schönheit würdig. Sie stellen Kämpfe zwischen Centauren und Lapithen und zwischen Amazonen und Griechen dar, und unterscheiden sich von den Sculpturen des Parthenon und von dem, im Gegenstande und Umfange ähnlichen Friese am Theseustempel durch eine viel bewegtere, leidenschaftlichere Auffassung. Indem sie dadurch jenen an einfacher, klarer Schönheit nachstehen, haben sie wieder den Vorzug einer reichern Phantasie und der kühnern Darstellung eines bewegten Moments. Der Kampf wogt in den mannigfaltigsten Gruppen des Unterliegens und der Gegenwehr; die Doppelnatur der Centauren giebt Gelegenheit zu doppelter Bewegung, wie denn einer von ihnen, indem er vorn mit einem Gegner handgemein ist, mit den Hinterhufen nach einem andern ausschlägt.

Vielleicht noch schöner ist der Amazonenkampf, in welchem das Element der Anmuth noch in der Aufregung des Kampfes und im Schmerze des Todes waltet. Die Behandlung der Gewänder ist eine etwas gewaltsame; bald

(XXXVI. 4. 3.) es ungewiss lässt, ob Phidias in Marmor gearbeitet, so muss man annehmen, dass auch dieser Koloss von Erz gewesen sei. Bei der sorgfältigen Aufzählung der in Rom befindlichen Werke des Praxiteles (XXXIV. 19. 10. und XXXVI. 4. 5.) wird des andern Kolosses nicht erwähnt; wahrscheinlich war daher der Meister desselben unbekannt und man fügte später willkürlich den Namen des andern grossen Künstlers hinzu.

fliegend und leicht gekräuselt, bald im weiten Ausschreiten gespannt, sind sie mit gerundeten oder parallellaufenden Falten bedeckt. Sie erinnern dadurch etwas an das Rauhe der frühern Kunst, nur dass hier an die Stelle einer architektonisch geregelten Auffassung eine volle, aber etwas herbe Naivetät eingetreten ist; aber der Blick versöhnt sich mit dieser scheinbaren Härte, weil sie mit der höchsten Bewegung des Kampfes und also mit der geistigen Bedeutung zusammenhängt *).

Vielleicht deuten die Verschiedenheiten dieses Werks von jenen athenischen Sculpturen auf die Einwirkung einer andern im Peloponnes einheimischen Schule hin. Bei der allgemeinen Blüthe Griechenlands und der wetteifernden Kunstliebe aller Landschaften konnte es nicht fehlen, dass die Kunst auch ausserhalb Attika bleibende Stätten erhielt. Die bedeutendste solcher Schulen scheint die zu Argos gewesen zu sein, welche durch einen fast nicht minder wie Phidias berühmten Künstler, Polykleitos, ihre Höhe erreichte. Sein namhaftestes Werk war wiederum ein toreutisches Kolossalbild von Gold und Elfenbein, das der Hera, im Tempel dieser Göttin in Argos; auch sie war sitzend dargestellt, auf dem Haupte eine Krone, die mit den Grazien und Horen geschmückt war, in der einen Hand einen Granatapfel, in der andern das Scepter. Es scheint, dass es dem Künstler hier gelang, den Typus dieser Göttin, wie Phidias den des Zeus und der Pallas, festzustellen, und vielleicht besitzen wir in der berühmten schönen Junobüste der Villa Ludovisi in Rom eine Nachahmung desselben. Wenigstens

*) Geistreiche Bemerkungen über die griechischen Sculpturen im brittischen Museum s. b. Waagen, Kunstwerke in England. Th. I. S. 86. ff., denen ich im Vorstehenden wiederholt gefolgt bin.

entspricht die Erhabenheit ihrer Züge ganz diesem Zeitalter. Die Darstellung des Göttlichen gelang indessen dem Polyklet wohl nicht in dem Maasse wie dem Phidias. Nach der Bemerkung eines römischen Schriftstellers (Quintilian) übertrafen seine Werke alle andern in der Vollendung, aber es fehlte ihnen an Kraft. Der Menschengestalt (heisst es ferner) gab er eine Zierlichkeit, die das Wahre überstieg, in den Götterbildern aber schien er dem Mächtigen nicht zu genügen. Auch werden in der That keine namhaften Götterbilder von seiner Hand weiter angeführt, dagegen war er mehr mit zartern Gegenständen beschäftigt. In einem künstlerischen Wettstreite (wir sahen schon oben einen solchen zwischen Alkamenes und Agorakritus den Schülern des Phidias, sie scheinen üblich gewesen zu sein) besiegte Polyklet seine Mitbewerber, obgleich selbst Phidias sich unter ihnen befand. Es galt nämlich die Darstellung einer Amazone für den Dianentempel zu Ephesus, und vielleicht sind uns unter den mehrfachen Amazonenstatuen, die auf uns gekommen sind, Nachbildungen der in diesem Wettkampf entstandenen Werke erhalten. Für seine Kunstrichtung ist es bezeichnend, dass eine seiner Statuen, der Doryphoros, ein speertragender Jüngling, von den Künstlern K a n o n d. i. die Regel genannt wurde, weil die Körperverhältnisse für die richtigsten und schönsten galten. Bezeichnend ist dieser Name für die griechische Kunstansicht, welcher die Natur, so sehr sie sich auch an sie anschloss, nicht als die letzte entscheidende Regel der Kunst galt. Auch eine andere, scheinbar äusserliche Veränderung schrieb man ihm zu. Bisher hatte man stehende Figuren mit beiden Füssen gleichmässig auftretend, entweder ruhig, völlig einwärts, oder stark schreitend

dargestellt; er war der erste, welcher sie auf der einen Hälfte ruhend bildete, mithin so dass der Schwerpunkt des Körpers auf einen Fuss gelegt war, und ein Gegensatz zwischen der tragenden, gedrängten, und der entlasteten Seite des Körpers entstand. In der That war diese Neuerung nicht unwichtig, denn erst hiedurch kamen die Figuren aus der strengen, architektonischen Symmetrie in eine freiere, geistig lebendige Haltung, und der Künstler wurde genöthigt, den Ausdruck der Ruhe, dessen das griechische Gefühl bedurfte, in feinern Zügen zu suchen. Diese, wie es uns scheinen kann, einfache Erfindung, hatte Phidias noch nicht gemacht, oder verschmäht; der strengern, altgriechischen Auffassung, der er noch angehörte, sagte die derbere, ruhigere Stellung mehr zu, als diese zierlichere und lebendigere. Man sieht, hier war der Weg zu einer mehr individuellen, porträtähnlichen Wahrheit eingeschlagen. Zwar wird auch wieder von Polyklet bemerkt, dass seine Figuren gleichsam wie nach einem Vorbilde gemacht wären, indessen ist das kein Widerspruch; der Mangel charakteristischer Kraft ist wohl mit einer Neigung zur porträtartigen Naturnachahmung vereinbar, und wir finden Beides nicht selten beisammen. In dieser Richtung scheinen sich mehrere Gleichzeitige bewegt zu haben. Hierher gehört besonders Myron, dem man nachrühmte, er habe die Wahrheit vermehrt; er machte auch Götterbilder, aber sein Diskuswerfer und seine Thiere, vor allem eine vielfach gepriesene Kuh*), wurden an Meisten geschätzt. Daher können wir denn auch den anscheinenden Widerspruch erklären, wenn wir bei einem alten Schriftsteller die Aeusserung finden, dass Myron bei Menschen und

*) Sogar in vielen Epigrammen wird sie besungen.

Thieren dem Erze fast Leben zu geben, bei einem andern, dass er im Körper sorgfältig, die Seele nicht auszudrücken gewusst habe. Man sieht, es war eine Richtung auf eine mehr äusserliche Nachahmung der Natur, welche begreiflicherweise von der Menge und in Beziehung auf technische Vollendung gerühmt, von denen aber, die höhere geistige Ansprüche machten, weniger geschätzt wurde. Auch von zwei andern Künstlern dieser frühen Zeit, dem Kallimachos und Demetrios, wird es bald tadelnd erwähnt, dass sie in der Wahrheit zu weit gegangen, bald lobend, dass sie darin fortgeschritten. Ohne Zweifel (und in der That wird es bei Myron ausdrücklich bemerkt) hatten diese Künstler noch manches mit der strengen Kunst, die ihnen vorhergegangen war, gemein; dies musste aber um so mehr auffallen und hart erscheinen, wenn damit eine genaue und ängstliche Nachahmung der Natur in den Details verbunden war. Nur bei Thiergestalten, wo es auf höheres, geistiges Leben nicht ankam, war es weniger störend, und so konnten die des Myron auch noch in einer weit spätern Zeit als musterhaft bewundert werden.

Vermittelst dieser, freilich mangelhaften Nachrichten und durch eine Vergleichung mit den uns erhaltenen Werken können wir uns wohl eine Vorstellung von dem Gange der Kunstentwickelung in der Zeit neben und nach dem Phidias machen. Es war ein höchst angeregtes Leben; in allen Gegenden Griechenlands traten Künstler hervor, alle Städte wollten sich schmücken, man rief daher auch auswärtige Meister herbei oder suchte durch Concurrenz das Vorzüglichste zu erhalten. Dadurch wurde die Kunst denn mehr dem religiösen Gebiete entzogen, die Stimme des Volks mit seinen sinnlichern An-

forderungen mehr gehört, Naturbeobachtung und Kritik machten auf manche früher übersehene, auch wohl für eine höhere Richtung zu übersehende Mängel aufmerksam. Daher die Neigung zu ängstlicherer Ausarbeitung und zu genauerer Imitation der Natur, welche auch dadurch begünstigt wurde, dass Porträtstatuen, besonders der Sieger in den Kampfspielen, jetzt häufig vorkamen. Wenn diese Richtung der grossartigen Einfachheit des Phidias in geistiger Beziehung nachstand, so gewährte sie doch auch für die volle Entwickelung der Kunst manche Vortheile, indem sie die Härten, welche sich dort allerdings noch als Ueberreste des herben Styls vorfanden, überwand z. B. in den scharfen Falten der Gewänder, und in der Bildung mancher Körpertheile, etwa der scharfgeschnittenen Augenknochen. Indessen war freilich diese mehr gelehrte und technische Kunstrichtung nur der Uebergang zu einer auch in geistiger Beziehung eigenthümlichern Künstlergeneration.

Schon am Schlusse dieser Zeit, mithin sehr bald nach Phidias und Polyklet, scheint übrigens der Gebrauch der chryselephantinen Statuen aufzuhören; die Bildwerke, welche mit zur Architektur gehörten, wurden in Marmor ausgeführt, sonst scheint für freistehende Statuen mehr der Erzguss angewendet worden zu sein. Namentlich waren Polyklet und Myron vorzugsweise als Erzgiesser berühmt. Auch dies Material begünstigt aber eine ängstlichere Naturnachahmung.

Die Zeit des Praxiteles und Lysippus.

Die zerstörenden Wirkungen des peloponnesischen Krieges unterbrachen die künstlerische Tradition der altattischen Schule des Phidias und brachten auch im übrigen

Griechenland ähnliche Folgen hervor. Als die Wunden dieses Bürgerkrieges geheilt waren, wuchs ein Geschlecht von anderer geistiger Richtung auf. Jene altgriechische Einfachheit und Strenge war schon zu des Perikles Zeit nur noch eine, wenn auch frische Erinnerung; aber dennoch war ein hohes, gemeinsames Streben, der Gedanke der Perserkriege herrschte noch, die Blicke waren noch auf grossartige Erscheinungen gerichtet. Athen kämpfte um eine ausgebreitete Herrschaft, selbst jener unglückliche, vielleicht thörichte und ungerechte Zug nach Sicilien zeigte einen kühnen Sinn; die Staatsmänner während des Krieges, vor allen der grosse und edle Perikles, waren noch begeisternde Gestalten. Jetzt änderte sich dies Alles, die Einzelnen begannen mit egoistisch verständiger Ueberlegung ihren Vortheil, von dem ihrer Mitbürger zu unterscheiden, die Richtung auf Erwerb und Genuss, auf Vereinzelung verbreitete sich immer mehr. Aber noch immer war es Griechenland, wo diese Auflösung vor sich ging, und so schnell konnte der Geist nicht schwinden, der so mächtig gewirkt hatte; noch gab es reine und herrliche Gestalten, wie Pelopidas und Epaminondas, wie später Demosthenes, Dion, Timoleon. Freilich hatten sie zu kämpfen gegen die Entartung ihrer Stammesgenossen oder ihrer Mitbürger, aber auch dieser Kampf erregte hohe und heilige Gefühle. Die Religion hatte zwar durch die Ausbildung sophistischer Lehren ihre unantastbare Heiligkeit verloren, sie war nicht mehr das feste Band der Einheit; aber mit der Vielseitigkeit des Verstandes entstand eine höhere Regsamkeit, eine bisher unbekannte Feinheit mannigfacher Empfindungen. Der Sinn für die Hoheit der alten Zeit war noch nicht verschwunden, er äusserte sich nur auf eine andere,

bewegtere Weise, nicht mehr mit der Ruhe des Besitzes, sondern mit dem Schmerz des Kampfes und des Verlustes. In allen Beziehungen begünstigte die Sitte jetzt das Erregte, Lebhafte, wie früher das Ruhige, Gehaltene. Noch am Perikles wird das ernste, sich nicht leicht zum Lachen faltende Gesicht, der gelassene Gang, der anständige Umwurf des Mantels, der ruhige Ton der Stimme gerühmt; aber schon bei dem Demagogen Kleon kommen heftige und freie Bewegungen auf der Rednerbühne auf, und selbst der edle Demosthenes wirkte durch den feurigen Ausdruck seiner Empfindungen begeisternd auf das Volk. Ebenso hatte auf der Bühne schon Euripides ein andres, mehr rhetorisches Pathos eingeführt, und die Schauspieler entsprachen dem durch heftigere Gestikulation. Für die Entwickelung der Kunst wie für die der Menschheit gewährte dieser Wandel der Dinge unläugbare Vortheile; der Kunst wurden Gefühle erschlossen, die bisher geschlummert hatten, eine Innigkeit wurde entwickelt, die sie bisher nicht gekannt hatte; für die folgenden Geschlechter der Menschen aber war es Gewinn, dass die Kunst und Sitte der Griechen aus jener frühern, nationalen Haltung in allgemein menschliche, allen Völkern verständliche Formen überging.

Um uns dieses Gewinnes mit einem Blicke bewusst zu werden, brauchen wir nur auf die berühmte Gruppe der Niobe hinzuweisen, die früher in Rom, jetzt in Florenz aufgestellt ist. Wir dürfen sie der Zeit, nach und zwar bald nach dem Peloponnesischen Kriege zuschreiben, wenngleich der Name des Künstlers uns nicht mit Sicherheit bekannt ist. Schon zu altrömischer Zeit, wie Plinius uns berichtet, war man ungewiss, ob diese Gruppe dem Skopas oder Praxiteles zuzuschreiben, beide

aber lebten, wiewohl Praxiteles um ein bedeutendes jünger, bald nach jenem Kriege und manche Gründe bewegen die heutigen Forscher sich für den Skopas zu entscheiden *). Welchem wir sie aber auch verdanken, gewiss ist sie eines der edelsten Werke menschlicher Kunst, und mehr wie vielleicht irgend eines geeignet, uns die Hoheit und Tiefe des griechischen Sinnes empfinden zu lassen. Bekannt ist der Mythus der Niobe, die im Stolze mütterlichen Gefühls der Latona, der Mutter des Apollo und der Diana, sich gleich stellte. Dieser Uebermuth wurde gerächt, die Pfeile der beleidigten Götter tödteten die Kinder, ihr Mitleid verwandelte die schmerzerfüllte Mutter in einen Fels. Unsre Gruppe giebt nun den Moment wo die Geschosse der Himmlischen die Kinder bedrohen und erreichen. Das jüngste Töchterchen flüchtet in den Schoos der Mutter, die ältern erwarten schreckensvoll die Pfeile, einer der Söhne ist schon zu Boden gestreckt. Die verschiedene Grösse und Stellung der Figuren lässt keinen Zweifel übrig, dass sie zum Schmucke eines Giebelfeldes bestimmt waren, wo denn die Mutter, als die grösseste Gestalt, die Mitte einnahm; ob und wie

*) Dass die Gruppe, welche wir besitzen, eine andere sei als die von der Plinius spricht, ist durchaus unwahrscheinlich. Ob sie aber wirklich das Original oder nur eine schon damals nicht erkannte vortreffliche Copie sei, bleibt freilich ungewiss. S. Waagen, a. a. O. Th. III. S. 111. Praxiteles wird allerdings in einem Epigramm der griechischen Anthologie (Jacobs gr. Bl. B. II. Nr. 5.) und in dem fast gleichlautenden Epitaph des Ausonius (28) als Bildner der Niobe angegeben.

Götter verkehrten zum Stein mich Lebende; aber aus Stein hat
Jetzt Praxiteles mir Leben und Seele verliehn.

Offenbar ist diese Angabe aber keine gleichwürdige. Praxiteles Name war der berühmtere, an welchen diese späteren Poeten den Einfall von der in Stein verwandelten Mutter und dem durch die Künstler wieder ins Leben gerufenen Stein anknüpften.

Diana und Apoll sichtbar gewesen, ist ungewiss. Bekanntlich war es ein Gegenstand vieler hellenischen Mythen, die Schranken des Menschlichen geltend zu machen, und die Strafe des Uebermuths einzuprägen. Das Hohe, das Schöne, das Glückliche ist gefährlich, denn es verleitet zum Frevel, und die Götter dulden das Uebermässige nicht. Es liegt darin das tragische Gefühl, dass grade das Höchste und Schönste dem Zorn der Himmlischen am Meisten ausgesetzt ist, oder, wie wir es christlicher aussprechen würden, dass das Irdische auch in seinen höchsten und schönsten Erscheinungen so vergänglich ist. Aber grade in diesem Todeskampfe entwickelt sich die Kraft und Schönheit der menschlichen Natur am Bedeutendsten, und eben dieses Tragische ist daher wieder die herrlichste Erscheinung des menschlichen Wesens. Dieses Gefühl ist es, welches die Tragödie zum Gipfel der griechischen Poesie machte; aber fast kann es sich nicht vollkommener aussprechen, als in dieser Gruppe, und vielleicht darf man sagen, dass ohne sie uns etwas an dem Verständnisse der griechischen Tragödie fehlen würde. Hier und vorzüglich in der Gestalt der Mutter ist der Adel der sophokleischen Dichtung zur unmittelbaren, einfachen Erscheinung gebracht.

Bei dem Vorwalten des männlichen Elements in der griechischen Kunst kann es überraschen, dass hier eine Frau die Hauptrolle spielt; doch ist dies wohl erklärbar. Das Leiden des Mannes ist vielleicht tragischer als das des Weibes; die Stellung der Frauen gewöhnt und übt sie zu dulden; des Mannes Beruf ist die That, der Schmerz, der ihn lähmt, ist seiner Natur feindlicher. Ebendeshalb ist vielleicht die Aeusserung des Schmerzes bei einem Manne bedeutender und ergreifender, und für die tragische

Kunst wirksamer, und in der That sind auch die griechischen Tragiker in Klagen der Männer nicht zurückhaltend; allein selbst für die Poesie mag hier eine Gränze sein, gewiss für die bildende Kunst. Sie ist zu sehr angewiesen, jedes Geschlecht in seinem Charakter zu halten. Der Mann im Schmerze wird gewaltsam oder gedemüthigt, er verliert die Haltung, welche sein Geschlecht ihm anweist; das Weib aber darf klagen, ohne sich zu entwürdigen, für sie ist vielmehr die Klage die tiefste, ernsteste Aeusserung, sie kann darin den Adel ihrer Seele am Kräftigsten offenbaren. Gewiss ist diese Niobe die edelste, rührendste Erscheinung des Schmerzes. Noch ist sie nicht bloss klagend, sie ist noch schützend, in sanfter Biegung sucht sie das Töchterchen, das sich an ihre Kniee schmiegt, zu decken; ihr andrer Arm umfasst schon den Schleier und das Haar in schmerzhafter Bewegung, aber der Kopf ist noch zurückgebogen, das Auge aufwärts gewandt um Schonung, Hülfe von den Göttern zu erflehen. Um ihre Züge schwebt der Adel der reinsten Schönheit, ihre hohe Gestalt in mütterlicher Fülle hat den Ausdruck der gesundesten Kraft; das Gewand umwallt in ruhigen, würdevollen Linien die Formen des Körpers, Anmuth und Sitte behaupten auch im höchsten Unglück ihr Recht. Die Herrschaft der Seele in der gerechtesten Aufregung der Leidenschaft theilt sich dem Beschauer mit, wir sind gerührt, aber zugleich gekräftigt und gehoben.

Die Schönheit der Kinder entspricht der der Mutter, sie sind der Eifersucht der Götter würdig. Besonders die der Töchter; für die Söhne ist die geringere Grösse, welche ihnen bei der Anordnung der ganzen Gruppe gegeben werden musste, minder vortheilhaft, wenigstens wenn wir die Gruppe im Ganzen überblicken, denn im

Einzelnen sind auch diese Jünglingsgestalten von bewundernswürdiger Schönheit. In der Behandlung der Gewänder, Haare und Körperformen bilden diese Statuen eine Mittelstufe zwischen der strengen Einfachheit des Phidias und der weichern Grazie der spätern Kunst *).

Aus den Nachrichten der alten Schriftsteller wissen wir, dass Skopas in seinen übrigen Werken meistens Gegenstände aus dem Kreise des Dionysos und der Aphrodite wählte, mithin solche, in denen das Zarte und Gefühlvolle vorherrschte. In einer Gruppe hatte er den Eros, Himeros und Pothos (Liebe, Sehnsucht und Begierde), in einer andern Aphrodite mit Pothos und Phaeton (nicht der unglückliche Lenker der Sonnenrosse, sondern der Liebesgott, der Sohn der Eos, den Aphrodite seiner Schönheit wegen entführte und zum Genossen ihres Kreises machte) dargestellt. Eines seiner herrlichsten Werke war die Gruppe der Meergötter, welche den Achilleus (als Heroen nach seinem Fall) auf die Insel Leuka führen: ein Gegenstand (wie K. O. Müller sagt), in dem weiche Anmuth, trotzige Gewalt, göttliche Würde und Heldengrösse zu einer so schönen Harmonie vereinigt sind, dass schon der Versuch die Gruppe im Geiste der alten Kunst auszudenken, uns mit dem innigsten Wohlgefallen erfüllen muss. Auch als Bildner des Apoll wird er gerühmt. Unter allen vorhandenen Bildsäulen kann man ihm keine mit grösserer Wahrscheinlichkeit zuschreiben, als die (erst 1820 aufgefundene, jetzt im Museum

*) Die Zusammenstellung der Gruppe in den Verhältnissen eines Giebelfeldes ist von dem Engländer Cockerell zuerst mit Glück versucht. Bekanntlich existiren übrigens auch ausser Florenz mehrere Statuen dieser Gruppe, von denen der s. g. Ilioneus in der Glyptothek in München und die Wiederholung einer Tochter, der eilig bewegten, im Braccio nuovo des Vatican die bedeutendsten sind.

zu Paris befindliche) Venus von Melos. Sie ist nur von den Hüften abwärts bekleidet, ruhig stehend, ohne jenen Ausdruck von weicher Lieblichkeit und Verschämtheit, den die spätern Darstellungen dieser Göttin meistens zeigen. Ihr Haupt ist leicht erhoben, wie im Bewusstsein des Sieges, das Antlitz von hoher Würde, in der Bildung des Mundes spricht sich sogar ein edler Stolz aus; nur die Augen haben schon jenen sehnsüchtig-schmachtenden Ausdruck durch das Heraufziehen der untern Lider, welchen die Alten das „Feuchte" des Auges nannten, und der in den spätern Venusbildern so stark hervortritt. Wunderbar schön ist der Körper durch die frische, gesunde Natürlichkeit, die selbst in feinen Details, in den zarten Bewegungen der Muskeln und der Haut mit der grössten Meisterschaft durchgeführt und zugleich mit einer Grossheit und Einfachheit verbunden ist, welche dem Styl der Bildwerke des Parthenon sehr nahe steht. Auch die Behandlung des Gewandes erinnert durch die Schärfe der Falten noch an diese, während das Haar freier ausgeführt ist*). Wir sehen also an diesem Werke, einem der schönsten, welche auf uns gekommen, sehr deutlich den Uebergang aus der frühern in eine spätere Zeit**).

Skopas war von der Insel Paros gebürtig, er lebte und arbeitete aber zu Athen, und mag als der Begründer der neu-attischen Schule angesehen werden, als deren Haupt der um etwa 40 Jahre jüngere Praxiteles erscheint; beide arbeiteten noch gleichzeitig (Skopas wahrscheinlich im hohen Alter) an den Basreliefs, welche

*) S. Waagen a. a. O. Th. III. S. 110.

**) In der Villa Albani ist eine antike Wiederholung dieser Statue.

das Mausoleum, von dem schon oben gesprochen ist, schmückten. Ob eine Schulverbindung zwischen beiden bestanden, ist ungewiss; während Skopas noch vielfach mit der grossartig einfachen Auffassung der Vorzeit zusammenhing, aber doch schon in das Weichere und Pathetische überging, gab Praxiteles entschieden den Ton freier, anmuthiger Natürlichkeit an, der von nun an herrschend wurde. Auch er war der Schöpfer mehrerer Götterideale; Phidias hatte den Typus der ernsten und hohen Götter, des Zeus und der Athene, vollendet, von ihm gingen die Vorbilder der jugendlich heitern Gestalten aus, des Eros (den er für Paros und Thespiä arbeitete), des Epheubekränzten, schwärmerisch blickenden Bacchus. Er war der erste, welcher es wagte, die Aphrodite, die früher nur bekleidet dargestellt war, ganz zu enthüllen. Freilich konnte es nur so gelingen, die Liebesgöttin im heitersten Lichte zu zeigen und den höchsten sinnlichen Reiz künstlerisch zu adeln. Das weite Gebiet der jungfräulichen Anmuth, des Scherzes und der Schalkhaftigkeit wurde nun dem Blick geöffnet; das schmeichlerische Lächeln, die reizende Verschämtheit, die jugendliche Unschuld, die kindliche Naivetät, dann auch die Derbheit einer faunischen Natur, die weiche Hingebung, die üppige Fülle, die süsse bacchische Schwärmerei, das alles waren Aufgaben, welche die frühere Kunst sich nicht gestellt hatte. Aber freilich war damit der Anfang einer Richtung gegeben, welche von dem göttlichen Ernst und der Erhabenheit des altgriechischen Sinnes weit abführen musste. Unter seinen Bildsäulen der Venus wird auch eine bekleidete erwähnt, welche die Bewohner der Insel Koos der nackten Venus, die nachher nach Knidos kam, vorzogen, weil sie dies für sittlicher hielten. Man sieht,

dass das Auge an diese neue Darstellung noch nicht gewöhnt war. Aber die knidische trug den Preis des Ruhmes davon; ein König, Nikomedes von Bithynien wollte sie kaufen und die grosse Schuldenlast der Knidier dafür übernehmen; sie verweigerten es. Mit Recht, fügt Plinius hinzu, denn durch diese Statue hatte Praxiteles Knidos geadelt. Man wallfahrtete zu diesem hochgefeierten Bilde, zu den Gärten auf der Höhe der Insel, wo der Tempel so eingerichtet war, dass die Vor- und Rückseite geöffnet und verschlossen werden konnte, um das Bild von allen Seiten in günstiger Beleuchtung zu zeigen*). Man sieht, wie bald die Kunst von ihrem religiösen Ernste sich zu einem schönen Luxus neigte.

Auch auf ernstere Gottheiten erstreckte sich sogleich diese zierlichere Auffassung; den Apollon stellte Praxiteles jugendlich dar, als Sauroktonos (Eidechsentödter), wie er mit einem Pfeile einer an einem Baumstamme hinanlaufenden Eidechse nachstellt. Wie von Phidias mag uns auch von Praxiteles Hand kein Original erhalten sein, doch haben wir eben in diesem Apollo Sauroktonos, in mehreren der nackten Venusbilder, die auf uns gekommen sind, und die mehr oder weniger in dem Motiv mit der berühmten mediceischen übereinstimmen, in dem ruhenden Satyr, der sich in mehreren Sammlungen, am

*) Die Venus von Knidos und der Amor von Thespiä waren gleich berühmt und sind in mehreren Epigrammen besungen:

Zeigt dir Knidos felsiges Land Aphroditen, so sagst du:
Wahrlich ein solches Gebild weckte wohl Flammen im Stein!
Siehst du den lieblichen Gott bei den Thespiern, rufst du: Nicht Stein nur
Möchte wohl dieser erglühn, sondern den kalten Demant!
Solche Dämonen erschuf Praxiteles, aber er trennte
Weislich sie, meidend den Brand dieser gedoppelten Gluth.

Jacobs, gr. Blumenlese. B. I. Nr. 42.

schönsten in der capitolinischen findet, gewiss nähere oder entferntere Nachahmungen seiner Auffassung. Hier ist denn freilich der grossartige Ernst, jene Majestät, welche der Religion eine Erweiterung gegeben, verschwunden, aber der Geist griechischer Anmuth und Feinheit, das zarte Gefühl des Sittlichen im Schönen, hält doch die Kunst von allem Verletzenden fern, und verleiht auch dem Leichtern und Zierlichen einen Adel und eine Hoheit, welche Begeisterung erwecken und mittheilen.

Zu den sichern Denkmälern aus der Zeit des Praxiteles gehört auch jener Fries am choragischen Monumente des Lysikrates zu Athen, eine Darstellung des Bacchus und der Satyrn seines Gefolges, welche tyrrhenische Seeräuber besiegen. Der Gott, leicht hingegossen auf einem Felsstück sitzend, tränkt seinen Löwen in aller Ruhe, während weiterhin seine Begleiter in freien Gruppen mit den rohen Feinden kämpfen, oder besser sie züchtigen, denn überall sind sie die Unterliegenden. Bewundernswürdig ist die geistreiche Mannigfaltigkeit der Gruppen, die naive Freiheit der Bewegungen, die feine Abstufung zwischen den halbthierischen aber doch göttlicher Nähe nicht unwürdigen Satyrn, und den rohen entarteten Räubern. Das ganze leichte Gebilde kann uns eine Anschauung von dem derben Scherze einer attischen Komödie, wenigstens von ihrem Geiste, geben.

Dass Praxiteles sich übrigens vor ernsten und heroischen Aufgaben nicht scheute, wenn gleich Zeitgenossen und Spätere ihn mehr um jener leichtern Stoffe wegen rühmten, geht daraus hervor, dass er für das Giebelfeld eines Tempels in Theben die Thaten des Herakles darstellte.

Die Zahl seiner Arbeiten ist sehr gross, und weithin wurden sie verbreitet. Wenige darunter sind in Erz, alle übrigen in Marmor. Auch bei Skopas wird es schon erwähnt, dass er in diesem Stoffe seinen höchsten Ruhm erlangt. Offenbar sagte die Durchsichtigkeit und die zarte Textur des Marmors dieser künstlerischen Richtung mehr zu als das finstre Erz; die Plastik sagte sich entschiedener von der Farbe los, sie beschränkte sich auf ihr eigentliches Gebiet, die Form; sie fühlte die Kraft in dieser das höchste Leben zu erreichen und musste daher fremdartige Mittel als störend zurückweisen.

Bildnissstatuen werden bei Beiden weniger erwähnt; sie erfassten die neue Richtung auf das Lebendige und Anmuthige mit hoher poetischer Begeisterung und wurden darin von ihren Zeitgenossen verstanden.

Aus der grossen Zahl anderer Künstler dieser attischen Schule erwähne ich nur zweier; des Leochares, weil eins seiner Werke, der Ganymed den der Adler des Zeus entführt, in einer guten Nachbildung auf uns gekommen ist, und des Silanion, von dem uns erzählt wird, dass er bei einer Darstellung der sterbenden Iokaste unter das Erz Zinn mischte, um dadurch ein bleiches, dem Todtenanlitz ähnliches Colorit hervorzubringen. Man sieht wie schon jetzt das Pathetische, das wir in der Niobe des Skopas so erhaben sahen, bald ins Kleinliche und Sentimentale überging.

Diese neue Richtung der Kunst stand im Zusammenhange mit den politischen Verhältnissen Griechenlands, mit der allmäligen Erschlaffung der festen Bande, welche den hellenischen Bürger an seine Vaterstadt knüpfte, mit dem Verfall der mächtigern Staaten. Wohl gab es noch öffentliche Interessen, Kämpfe und Siege, und der männ-

liche Geist war noch nicht völlig aus dem Volke gewichen; aber das öffentliche Leben erschien kleinlich im Vergleich mit der grössern Vorzeit, und der poetische Sinn, die Begeisterung, welche immer das Werdende begleitet, wandte sich daher den Reizen des Privatlebens zu, dem schwärmerischen Genusse der Schönheit und der freien Entfaltung des Geistes und des Gemüthes. Mit den Eingriffen des macedonischen Philipp und noch mehr mit Alexanders grossartigen Zügen änderte sich diese Lage der Dinge wieder. Dem fremden Könige gegenüber war der Gemeinsinn des republikanischen Volkes angeregt, wenn auch nicht zu nachhaltiger Kraft, doch zu bewegender Empfindung; mit Alexander dem Griechenfreunde, der seine Grossthaten, wie er selbst aussprach, verrichtete, damit die Männer von Athen ihn lobten, wurde die Erinnerung an den alten Kampf der Hellenen gegen die Perserkönige belebt. Das heroische Element trat wieder in den Vorgrund. Aber freilich war es jetzt ein ganz anderes; während es früher die eigenen Thaten der freien Bürger waren, die man in republikanischer Eifersucht und in hergebrachter Frömmigkeit weniger diesen selbst als den Göttern zuschrieb, bewunderte man jetzt die Thaten eines Königs, die er für sich, für seinen Ruhm und seine Grösse unternahm. Man mag es eine Transaction dieser neuen Zeit mit der alten nennen, dass Alexander sich als den Sohn des Zeus ansah, gleichsam um das Gewissen der altgriechischen Frömmigkeit bei der Verehrung des menschlichen Herrschers zu beruhigen. Der Gegenstand der Begeisterung war also nicht mehr in der idealen Höhe der Gottheit, er war in naher Wirklichkeit zu schauen. Auch die Grossthaten selbst hatten mehr irdischen Stoff; es war nicht mehr

die innere Gesinnung, sondern die materielle Ausdehnung der Siege und der Eroberungen, welche die Phantasie erregte. Das heroische Element, welches jetzt wieder in das griechische Leben eintrat, hatte etwas mit dem Glanze eines Barbarenkönigs gemein.

Jene süsse Schwärmerei für die anmuthige Schönheit lebte, wie die ernste Begeisterung des Phidias für das göttlich Erhabene, auf einem idealen Gebiete; ein poetischer Schwung, der über die Wirklichkeit erhob, war beiden Schulen gemein. In Athen, ihrem Sitze, war man daher auch für die neue eben angedeutete Richtung auf das persönlich Heroische weniger empfänglich, diese fand ihre Stelle hauptsächlich im Peloponnes. Hier hatte schon Polyklet auf porträtartige Naturwahrheit und technische Vollendung hingewirkt; die Standbilder der Sieger in den olympischen und isthmischen Spielen, welche von hier ausgingen, wiesen ebenfalls auf diese Bahn hin. Hier war daher, was die macedonischen Herrscher brauchten. Schon Philippus, in Theben erzogen und in jeder Beziehung nach Griechenland hinblickend, liebte es, sich durch Kunstwerke zu verewigen. Von Leochares, dem Athenienser, dessen wir schon oben gedachten, liess er nach der Schlacht von Chaeronea seine und der Seinigen Bildnisse als Weihgeschenke für Olympia arbeiten; von Euphranor, einem berühmten peloponnesischen Bildhauer und Maler, wurde er nebst seinem Sohne auf vierspännigem Wagen stehend, abgebildet. Auch die berühmtesten griechischen Maler waren für ihn beschäftigt*). Noch viel grösser war Alexanders Kunstliebe; Städte und Tempel Griechenlands und Macedoniens, besonders

*) Paus. I. 1. Plin. lib. 34. c. 8. §. 19. Nr. 16. l. 35. c. 10. §. 36. Nr. 16. und c. 11. §. 40. Nr. 32.

auch die Residenzstadt seiner Vorfahren, Pella, beschenkte er reichlichst mit Kunstwerken, die seiner würdig sein sollten.

Unter den Bildhauern seiner Zeit ist vor allen Lysippos aus Sikyon berühmt, besonders als Erzgiesser. Durch seine Kunstrichtung und durch seine Fruchtbarkeit war er völlig der Mann, dessen Alexander bedurfte. Nach den Zeugnissen der alten Schriftsteller unterschied er sich von seinen Vorgängern in der Kunst, indem er statt des nach Polyklet befolgten Canons andere Körperverhältnisse einführte, die Köpfe kleiner und die Körper schlanker und trockener machte. Schon an den ältern Werken ist der Kopf eher kleiner als grösser wie in der Natur, wir sehen daher hier ein absichtliches Abweichen von der Wirklichkeit zu einem aesthetischen Zwecke. Er sprach sich selbst darüber aus, dass die Alten die Menschen gemacht hätten, wie sie wären, er aber wie sie erschienen. Auch sonst wird ihm eine Verfeinerung im Einzelnen, selbst in den kleinsten Dingen nachgerühmt, namentlich dass er die Haare besser als bisher darzustellen wusste*). Unter der grossen Zahl von Statuen, welche er während eines langen Lebens fertigte (sie soll sich auf fünfzehnhundert belaufen haben), befanden sich auch viele Porträtbilder, namentlich viele des Alexander, der unter allen Bildhauern seiner Zeit nur von ihm dargestellt sein wollte, ebenso wie unter den Malern nur von Apelles, unter den Steinschneidern nur von Pyrgoteles. Diese Gunst des Königs erlangte er dadurch, dass er seine Züge nicht nur treu, sondern auch auf eine besonders vortheilhafte Weise aufzufassen verstand, indem

*) S. die Anführung der Stellen bei Hirt, Gesch. d. bild. Kunst bei den Alten. S. 224.

er selbst die Fehler zu benutzen, und das Weiche in der etwas schiefen Haltung des Halses und in dem Auge, das man an ihm bemerkte, mit dem Geistreichen und Mannhaften, mit der löwenartigen Miene des Herrschers, wie Plutarch sagt, zu verschmelzen wusste. Man hatte von Lysipp Bildnisse Alexanders auf allen Stufen seines Lebens und in den verschiedensten Beziehungen. Auch grosse Gruppen von Porträtstatuen machte er im Auftrage des Königs, unter denen man besonders eine Darstellung von Kriegern, die in der Schlacht am Granikus gefallen waren, rühmte. Sie wurde in Dium aufgestellt und bildete vielleicht die reichhaltigste Gruppe, welche die Plastik jemals darstellte, denn sie bestand aus nicht weniger als fünfundzwanzig Reitern und neun Statuen zu Fuss, alle mit voller Aehnlichkeit der Abgebildeten, welche zu den Genossen, zu der Hetärie, wie wir sagen würden, zur Garde des Königs gehörten. Auch das Bildniss des Hephästion, des berühmten Lieblings Alexanders, und an einem andern Orte die Darstellung einer Jagd des Königs wurde ihm übertragen.

In einer schönen Büste des capitolinischen Museums glauben wir eine Nachbildung der Lysippischen Auffassung Alexanders zu besitzen. Seine Darstellung der Thiere, besonders des Pferdes, wurde gepriesen. Unter den Götterbildern sagte ihm vor Allem die Gestalt des Herakles zu, den er in mannigfachen Lagen und Beziehungen, von der kolossalen Grösse von sechzig Fuss an bis zu der kleinen Dimension eines Tafelaufsatzes vielfältig darstellte. Glücklicher Weise ist seine Auffassung dieses Gottes uns durch die Nachahmung eines Atheners, Glykon, in dem s. g. Farnesischen Hercules*) erhalten. Wir

*) In Neapel. S. K. O. Müller Handbuch. §. 129. Note 3.

sehen in dieser kolossalen und vortrefflich gearbeiteten Figur den Heros stehend, über einen Baumstamm gelehnt, der linke Arm daran herabhangend, der Rechte auf dem Rücken liegend, die ganze Gestalt bequem ruhend. Die Brust ist von mächtiger Breite, alle Muskeln sind stark und fast übermässig ausgearbeitet. Der Kopf auffallend klein, seitwärts gesenkt, hebt durch diese Haltung das Stierähnliche, das schon in seiner Bildung liegt, noch mehr hervor. Winkelmann*) warnt, die Gestalt mit gründlicher Ueberlegung zu betrachten, damit man nicht den poetischen Geist des Künstlers für Schwulst, die ideale Stärke für übermässige Keckheit nehme. Er denkt ihn sich hier zwar ruhend, aber mitten in seinen Arbeiten vorgestellt, deshalb mit aufgeschwollenen Adern und angestrengten Muskeln, die über die gewöhnlichen Maasse elastisch erhöhet sind, so dass wir ihn gleichsam erhitzt und athemlos, nach einem mühsamen Zuge ruhen sehen. Der Künstler, meint er, habe sich hier als Dichter gezeigt, indem er sich über die gewöhnlichen Formen der Menschheit erhoben hat; in den Muskeln, die wie gedrungene Hügel liegen, habe er die schnelle Springkraft ihrer Fibern ausdrücken und sie nach Art eines Bogens zusammengezogen zeigen wollen. Seit Winkelmanns Zeit hat sich unsere Kenntniss des Alterthums (man erinnere sich, dass er weder die aeginetischen Statuen noch die Sculpturen des Parthenon kannte) bedeutend erweitert und in gleichem Maasse das Kunstgefühl verändert. Schwerlich möchte man auch diesem günstigen Urtheile noch heute beistimmen. Der Begründer der Kunstgeschichte hat auch hier wieder, wie so oft, sich selbst als Dichter gezeigt, indem er mit seiner liebenswürdigen Begeisterung

*) Werke Th. 6. S. 169.

dem Werke einen Gedanken unterlegte, der es so viel wie möglich zugänglich machte. Ohne die künstlerischen Vorzüge des trefflich gearbeiteten Werkes zu verkennen, dürfen wir doch gestehen, dass in dem kleinen Verhältnisse des Kopfes und in der übermässigen Muskulatur etwas Gekünsteltes liegt, das sich weit von der grossartigen Einfachheit der frühern Kunst entfernt. Es macht sich schon eine Manier, eine, wenn man es so nennen darf, renommistische Kraft geltend. Dass diese Auffassung, in der Lysippus vorherrschte, die gemeinsame seiner Zeit gewesen, können wir schon daraus schliessen, dass auch von Euphranor berichtet wird, er habe die Körper schlanker gemacht, und wir verstehen dann auch, was wir darunter zu denken haben, wenn von diesem Euphranor ferner gesagt wird, dass er zuerst die Würde der Heroen auszudrücken gewusst habe. Die Phantasie war jetzt mehr mit dem Menschlichen als mit dem Göttlichen beschäftigt. Die Heeresmassen, die weiten Länderstrecken, von denen es sich in den Zügen des lebenden Heros handelte, führten auf eine sinnlichere Auffassung der Grösse. Während man auf Gegenwärtiges, auf die Porträtwahrheit lebender Gestalten gerichtet war, überstiegen zugleich die Heldenthaten des königlichen Jünglings das Maass der kühnsten Erwartung. Wie er sich selbst den Sohn des Gottes glaubte, genügte auch der Kunst das menschliche Maass nicht mehr, sie musste sich über die Natur hinaus steigern, bei aller Porträtwahrheit ihr Gewalt anthun. Es war nicht mehr, wie in der Kunst des Phidias, das göttlich Erhabene, das sich mit menschlichen Formen bekleidete, sondern das Menschliche, das sich zu überirdischer Grösse auszudehnen strebte. Der Poesie des Genusses, welche den Praxiteles begeisterte, war

die Poesie des Ruhmes gefolgt. Indessen, wenn diese spätere Kunst auch nach unserm Gefühle den wunderbaren Schöpfungen der kurz vorhergegangenen Zeit nachsteht, so war sie doch noch von hoher Schönheit, des griechischen Namens völlig würdig. Ja man muss sie noch als eine weitere Eroberung im Gebiete der Kunst betrachten. Sie erst führte das Heroische, das menschlich Grosse in den Kreis der Göttergestalten ein, und lehrte die Schönheit der wirklichen Menschen durch künstlerische Porträtbildung adeln.

In dieser Periode des beginnenden künstlerischen Luxus wurde denn auch der edle plastische Styl mit höchstem Glücke, wie im Grossen so im Kleinen angewendet. Die Münzen des Philippus und des Alexander, die der griechischen und besonders der sicilischen Städte sind von höchster Schönheit. Selbst der harte Edelstein diente jetzt zur Darstellung der schönsten Gestalten, die Steinschneidekunst erreichte ihren Gipfel. Schon oben nannte ich den Pyrgoteles, dem Alexander das Vorrecht gab, sein Bildniss zu schneiden, zum Zeichen, wie wichtig auch diese im Kleinen wirkende Kunst ihm erschien.

Malerei.

Wenn schon bei der Geschichte der Sculptur die erhaltenen Denkmäler uns nicht völlig genügen, so sind wir bei der Malerei dieser Periode noch vielmehr auf blosse Nachrichten der Schriftsteller beschränkt. Auch sie, darüber sind die Zeugnisse einig, erreichte in dieser Zeit ihre höchste Stufe, und zwar auch sie in Athen, in Cimons und Perikles Tagen.

Cimon, der zuerst darauf dachte, seine Stadt würdig des Sieges und der Macht, die sie in den Perserkriegen

erlangt hatte, zu schmücken, begann auch in öffentlichen Hallen Malereien zum Genuss der Bürger ausführen zu lassen. Die Kunst seines Hausfreundes, des Polygnotos, der nachher als der erste Maler von grosser Bedeutung berühmt wurde, gab ihm die Mittel und vielleicht den Gedanken dazu. Eine Schule musste durch solche Unternehmungen sich bilden, und entstand denn auch wirklich. Die berühmtesten dieser Malereien enthielt eine Halle, welche von ihnen den Namen Poikile, die bunte, führte, und wo die Einnahme Trojas von Polygnot, der Kampf der Athener mit Amazonen, die Marathonische Schlacht und andere Kämpfe von Mikon und Panaenus dargestellt waren, lauter kriegerische Grossthaten der Griechen und besonders der Athener, von der Urzeit an bis auf die neueste Zeit. Ebenso wurden andere Hallen, der Theseustempel und andere Heiligthümer Athens und der benachbarten Städte geschmückt. Das ausgedehnteste und berühmteste Werk des Polygnot war die Ausmalung der Lesche oder Halle in Delphi nach den Homerischen Dichtungen. Hier sah man auf der einen Seite die Einnahme Trojas mit den Mordscenen auf der Burg und der Abfahrt der griechischen Flotte, auf der andern die Wanderung des Odysseus in die Unterwelt, wahrscheinlich mit Beziehung auf die Lehren der Mysterien. Aus der ziemlich genauen Beschreibung des Pausanias können wir mit Sicherheit schliessen, dass dies nicht etwa grosse, ineinandergreifende Compositionen waren, wie etwa in unsern Tagen die unsres Meisters Cornelius in dem trojanischen Saal der Münchener Glyptothek, sondern dass sie in einzelnen Gruppen, ohne eigentlich malerische Verbindung bestanden. Ja es ist sogar wahrscheinlich, dass diese Gruppen auf einzelne hölzerne Tafeln gemalt

waren *). Das Verdienst dieser Gemälde bestand in der Auffassung des Charakters einzelner Göttergestalten, man rühmte an ihnen das Grossartige, das Pathos und Ethos, den Ausdruck des Leidens oder Handelns und der sittlichen Kraft. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass das leichtere Material der Farbe den grossen Malern in Beziehung auf moralische Charakteristik gestattete, die plastischen Künstler zu übertreffen. Deshalb nannte Aristoteles den Polygnot den ethischen, den Maler der Sittlichkeit, und Aehnliches wird auch von andern Malern vorzugsweise gerühmt; man legte also auf diese Beziehung bei der Malerei vorzugsweise Gewicht.

Neben dieser Vollkommenheit in geistiger Beziehung scheint aber das Technische der Malerei noch sehr unvollkommen gewesen zu sein. Plinius bemerkt von Polygnot, dass er zuerst den Mund der Gestalten zu öffnen, die Zähne blicken, das Antlitz sich verändern zu lassen gelehrt habe, und führt es als etwas Merkwürdiges an, dass er die Frauen in hellen Gewändern malte. Er scheint daher in etwas bewegter Darstellung und in der Mannigfaltigkeit der Bekleidungen erst den Anfang gemacht zu haben. Wie sehr aber sein Verdienst anerkannt wurde, zeigt, dass die Amphiktyonen ihm das Recht freier Bewirthung in allen Städten Griechenlands, eine seltene Auszeichnung, verliehen. Die weitere Entwickelung dieser attischen Schule, aus der uns noch eine Reihe von Künstlernamen genannt wird, muss ziemlich der der Plastik entsprochen haben. Von einem, nur um Weniges spätern, Maler Dionysius, wird es bemerkt, dass er zwar im Sittlichen mit Polygnot wetteifere, jedoch nicht in der Grossheit; man nannte ihn, nach

*) Böttiger, Ideen zur Archäologie. S. 280.

einer andern Nachricht, den Menschenmaler. Auch hier scheint daher ein Uebergang in das mehr Menschliche, Porträtartige, Sentimentale angedeutet zu sein.

Etwas später als diese attische entstand eine andere bedeutende Schule in Kleinasien, die ionische, als deren Häupter Zeuxis und Parrhasios zu nennen sind. Bei ihnen scheint denn nun der Reiz der sinnlichen Illusion und des Weichen und Ueppigen entschieden die Ueberhand genommen zu haben. Die Anekdote von den Trauben des Zeuxis, welche den Vogel täuschten, und von dem gemalten Vorhange des Parrhasios, welchen sogar Zeuxis selbst fortziehen lassen wollte, wenn sie auch eine Erfindung oder Ausschmückung sein mag, zeigt doch, dass beide in der Nachahmung natürlicher Dinge wetteiferten. Unter den grössern Bildern des Zeuxis wurde seine Helena als ein Muster weiblichen Reizes, sein im Kreise andrer Götter thronender Zeus als höchst grossartig gerühmt. Doch tadelt schon Aristoteles, dass seinen Gestalten das Ethos, der sittliche Charakter, fehle. Manche zogen den Parrhasios noch vor; von seinem Theseus sagte der Maler Euphranor, der denselben Heros gemalt hatte, der seinige sei mit Rindfleisch, der des Parrhasios mit Rosen genährt; eine Aeusserung, von der nicht recht deutlich ist, ob sie Bewunderung oder Tadel ausspricht, die aber jedenfalls auf eine etwas weichliche Auffassung hindeutet. Doch würden auch höchst kräftige Gegenstände von ihm dargestellt, wie jener gefesselte Prometheus, zu dessen Darstellung er, nach einem ohne Zweifel unwahren Gerücht, einen Sclaven als Modell zu Tode gemartert haben sollte. Bei der Darstellung zweier Athleten glaubte man bei dem einen zu sehen, dass er nach dem Laufe schwitze, bei dem andern zu hören,

dass er während des Ablegens der Waffen aufathme. Beide Maler scheinen in technischer Beziehung die Kunst bedeutend gefördert zu haben, dem Zeuxis wird nachgerühmt, dass er die Verhältnisse von Licht und Schatten festgestellt, dem Parrhasios, dass er die Körperproportionen besser beobachtet, die Gesichtszüge lebendiger gemacht, und besonders die äussern Umrisse der Figuren so vollendet habe, dass der Körper hinter sich noch anderes verspreche und gleichsam sehen lasse, was er verbirgt; also eine bessere Abründung der Gestalten. Auf solche technische Vorzüge scheint auch die Anekdote hinzudeuten, dass Nikomachos (selbst ein bedeutender Maler) vor der Helena des Zeuxis einem unverständigen Tadler entgegnete: Nimm meine Augen, so wirst du sie für eine Göttin ansehen.

Die Richtung beider Künstler sagte übrigens der Zeit sehr zu, sie erlangten grossen Ruhm und Reichthümer, und wurden beide wegen ihres Stolzes verrufen. Zeuxis verschenkte zuletzt seine Bilder, weil sie unbezahlbar wären, und liess seine Helena für Geld sehen, Parrhasios aber soll sich als einen Abkömmling des Apoll betrachtet und in Gold und Purpur gekleidet haben.

Eben wegen ihrer Beziehung auf das Ethische mag die Malerei mehr als die Sculptur den Einfluss des sophistischen Geistes dieses Zeitalters erfahren haben. So wird es von dem Timanthes, einem gleichzeitigen Maler, als Lob ausgesprochen, dass man bei seinen Bildern immer mehr denke, als er gemalt habe. Das Beispiel, welches man dafür anführt, ist eine Darstellung des Opfers der Iphigenia, wo er den Schmerz des Agamemnon nicht auf seinen Gesichtszügen, sondern dadurch, dass er sich das Haupt verhüllt, angedeutet habe. In einem

pompejanischen Gemälde finden wir dieselbe Darstellung. Hier ist denn nun freilich nichts Tadelnswerthes, da, besonders bei einem Griechen, das Verhüllen des Hauptes der natürlichste Ausdruck des Schmerzes war. Immerhin deutet aber jenes Lob auf eine Richtung, welche weniger in der Form, als in einer Poesie des Gedankens ihren Werth suchte. Häufig sind die uns überlieferten Beschreibungen der Bilder von dieser sophistischen Art, dass sich darin mehr der selbstgefällige Witz des Beschreibenden als eine ernste Durchdringung des Kunstwerkes geltend macht; so rühmte man von einem beliebten Bilde des Parrhasios, welches das athenische Volk, den Demos, darstellte, dass darin der ganze Charakter des leicht beweglichen Volkes dargestellt sei, das Veränderliche, Jähzornige, Ungerechte, Unbeständige, das Erbittliche, Milde, Grossherzige, das Uebermüthige und Kleinmüthige, das Grausame und Leichtsinnige. Wenn wirklich der Maler die Vereinigung so widersprechender Eigenschaften beabsichtigt hätte, so würde gewiss eine sehr unbestimmte Gestalt, die sich schwerlich so grossen Beifall erworben, entstanden sein.

Neben diesen beiden ältern Schulen, der athenischen (oder wie man sie genannt hatte, so lange sie die einzige des Mutterlandes war, der helladischen) und der ionischen erhob sich gegen das Ende dieser Periode eine dritte, die sikyonische, also im Peloponnes. Sie scheint in der Malerei dieselbe Richtung gehabt zu haben, wie die peloponnesische Schule in der Sculptur, auf gelehrte Richtigkeit und genaue Naturnachahmung. Als ihr Stifter wird Eupompos angesehen, der als ihn der junge Lysyppos fragte, an welchen Meister er sich bei seinen Studien zu halten habe, ihn auf das versammelte Volk,

und mithin auf die Natur allein, hinwies. Vorzüglich ausgebreitet wurde diese Schule durch Pamphilos, welcher zuerst gelehrte Ansprüche an die Künstler machte, und Arithmetik und Geometrie als Vorstudien erforderte; die Lehrzeit seiner Schüler bestimmte er auf zehn Jahre, das Lehrgeld auf ein Talent. Diese Richtung auf akademische Strenge scheint das Gemeinsame dieser Schule zu sein, die sich übrigens in den mannigfaltigsten Aufgaben bewegte. Von dem Aristides wird gerühmt, dass er das Sittliche und die Leidenschaften vorzüglich dargestellt habe. Es wird dabei als sehr ausgezeichnet ein Bild erwähnt, auf welchem in einer erstürmten Stadt eine sterbende Mutter dargestellt war, indem sie ihren Säugling von der verwundeten Brust abhält, damit er nicht Blut statt der Milch trinke. Man sieht hier in noch höherm Maasse jene weinerliche Sentimentalität, wie wir sie bei der bleichen, sterbenden Iokaste des Erzgiessers Silanion oben bemerkt haben. Daneben beschäftigten sich denn andere mit den heitersten und leichtesten Gegenständen, wie jener Pausias, der uns auch durch die anmuthige Sage des Wettkampfs mit seiner Geliebten, der Kranzwinderin Glycera bekannt ist. Er malte wie schon diese Anekdote zeigt, Blumenstücke; seine Amoretten waren beliebt und ein Opfer, das er dargestellt, wurde wegen der täuschenden Verkürzung des Stiers noch spät bewundert. Bisher waren die Gemälde meist auf Tafeln mit Wasserfarbe ausgeführt, Pausias zeichnete sich besonders durch enkaustische Malereien aus, er machte auch die Erfindung, die Felder an den Decken der Gebäude mit Malereien zu verzieren. Wir sehen daher in dieser Schule sehr deutlich, dass auch diese Kunst von ihrer ursprünglichen strengern Richtung sich immer mehr

in das Technisch-Künstliche und Gelehrte, in das Anmuthige und Kleine verbreitete, immer mehr sich dem Luxus des häuslichen Lebens anschloss.

Dennoch ging aus ihr der Maler hervor, dessen Name vor allen gefeiert war, und — wie etwa Raphael in unsern Tagen — den höchsten Gipfel der Kunst bezeichnete, Apelles. In Ionien geboren, in Sikyon durch den bedächtigen Pamphilos gründlich gebildet, vereinigte er die Verdienste der verschiedenen Schulen, und belebte die Formen durch die eigenthümliche Anmuth seines Geistes. Er selbst sprach es aus, dass die Charis ihn vor den Kunstgenossen auszeichne *). Vor allem berühmt, vielfältig in Prosa und Versen gefeiert, war eine Anadyomene von ihm, eine Venus dem Meere entsteigend **). Aber auch heroische Gegenstände, Hercules, und sogar, ohne Zweifel in allegorischen Figuren, Gewitter, Donner und Blitzstrahl, stellte er dar. Vor allem beschäftigten ihn Porträtbilder, denn er war es, dem Alexander sich unter allen Malern allein anvertraute, und von dem daher auch die Freunde und Feldherrn des Königs dargestellt sein wollten; für den Tempel der Diana zu Ephesus musste

*) Wenigstens nach der Erzählung des Plutarch im Demetrius c. 22., von welcher die des Aelian lib. 12. etwas abweicht.

**) Eine Reihe von Epigrammen feiert dieses Bild:

Sieh', wie so eben ihrer Mutter Schooss entflohn,
Der Liebe Herrin, Kyprien, von weichem Schaum
Noch rieselnd, hold und reizend hier, Apellens Hand
Gemalt nicht, nein, beseelt und lebend abgedrückt.
Mit zarten Händen presst sie hier das feuchte Haar;
Des Sehnens milder Glanz entstrahlet ihrem Aug;
Die runde Brust schwillt, süsser Blüthe Botin, auf.
Athene selbst wohl und des Zeus Genossin spricht:
O Zeus, wir bleiben hinter ihr im Streit zurück.

Jacobs, Griech. Blumenlese, Buch 1. Nr. 48.

er den König als Sohn des Zeus, den Blitz in der Hand malen. Bei seinem Fleisse (denn von ihm wird das Wort berichtet, dass kein Tag ohne Linie sein dürfe) war die Zahl seiner Werke sehr gross, und diente dazu, seinen Ruhm weithin zu verbreiten. Eine Menge Anekdoten werden von ihm erzählt, aus denen zweierlei hervorgeht, was die Aehnlichkeit zwischen ihm und Raphael noch grösser darstellt, sein liebenswürdiger, edler Charakter und die Gunst der Grossen. Auf diese beziehen sich mehrere Erzählungen, in denen er Alexanders schwache Kunsturtheile auf witzige, aber ziemlich kräftige Weise rügt, dann auch jene bekannte Sage, dass der König seine Geliebte Kampaspe dem Künstler, der während er sie malte von Leidenschaft für sie ergriffen war, grossmüthig überliess.

Mit diesem Heros der griechischen Malerei ist billig dieser Zeitraum abzuschliessen und die Betrachtung ihrer weitern Schicksale dem folgenden zu überlassen. Wie gesagt, sind wir hier leider bei Weitem mehr als bei der Sculptur auf schriftliche Nachrichten beschränkt, und nur eine Vergleichung mit den spätern pompejanischen Wandgemälden und mit der freilich untergeordneten Gattung der Vasenmalerei kann unsre Phantasie leiten. Im Allgemeinen werden wir dabei stehen bleiben müssen, diese Gemälde in weit grösserer Verwandtschaft mit der Sculptur zu denken, als die der christlichen Jahrhunderte; einzelne Gestalten, Gruppen, basreliefartig zusammengestellt, nicht perspectivisch angeordnete, reiche Compositionen. Dabei aber die höchste Lebendigkeit der Bewegung, ein einfacher und sprechender Ausdruck der Körper, edle Formen und mit Hülfe der Farbe eine tiefere Auffassung der Empfindung. Wir können auf diese Weise

wohl begreifen, wie der feine griechische Sinn, der das Eigenthümliche jeder Form und jedes Stoffes wohl zu schätzen wusste, auch hier erfreuliche Anregungen fand. Schon die Vasengemälde gewähren uns eine Anschauung davon, welchen Werth die Malerei auch in dieser Beschränkung haben konnte. Obgleich einfarbig und also der Mittel, welche das Colorit gewährte, entbehrend, obgleich in einer technischen Behandlung, welche die feinere Ausführung der Tafelgemälde nicht gestattete, obgleich augenscheinlich von Handwerkern gefertigt, denen die gründlichern Studien und die Beobachtungen der Künstler mangelten, sind sie durch die Grazie der Bewegungen, durch die Lebendigkeit der Darstellung, durch das feine Gefühl für den Körperbau und die Formschönheit oft wahrhaft bewundernswürdig und erfreulich, so dass wir wohl ermessen können, dass geistig höher stehende und technisch hochgebildete Künstler in ähnlicher Weise ganz Ausgezeichnetes leisten konnten. Bei den meisten, selbst den berühmtesten Gemälden mag wohl das, was wir als eigentlich malerisch besonders bei der Oelmalerei lieben, gefehlt haben; doch mögen auch gegen das Ende dieser Epoche selbst in malerischer Beziehung ausgezeichnete Compositionen entstanden sein. Ein wunderbar vereinzeltes Beispiel einer solchen ist die erst neuerlich in Pompeji (Casa del Fauno oder di Goethe 1831) aufgefundene Mosaik, in welcher eine Schlacht Alexanders wider Darius mit einem solchen Reichthum der Ausführung und mit so vollkommener Vertiefung des Raumes gegeben ist, dass auch in dieser Beziehung nichts zu wünschen übrig bleibt. Indessen steht, wie gesagt, diese Composition in dieser Rücksicht auch unter den zahlreichen Gemälden von Herculanum und Pompeji völlig

vereinzelt da, obgleich grade diese Eigenschaft auch in geringern Nachahmungen erkennbar sein müsste, so dass wir mit Sicherheit annehmen dürfen, dass diese Art der reichern Composition wenig Anklang oder doch wenig Nachfolge gefunden hat. Da sie übrigens einen Gegenstand aus der Geschichte Alexanders enthält, so können wir wohl vermuthen, dass das Original dieser Mosaik der Zeit Alexanders selbst oder doch der nächstfolgenden angehört. Dies um so mehr, als uns von den alten Schriftstellern, von Quintilian und von Plinius, gerade diese Periode, von der Zeit König Philipps bis auf die ersten Nachfolger Alexanders als die vorzüglichste der Malerei bezeichnet wird.

Am Schlusse dieses merkwürdigen Zeitraums mag es uns vergönnt sein, einen Augenblick inne zu halten, und noch einmal den Blick zurückzuwerfen. Er umfasst alles, was wir als die höchste Blüthe des hellenischen Geistes betrachten können, ja er steht unübertroffen unter allen nachfolgenden Zeiten da. Wie die bildenden Künste erreichten auch alle andern und alle wissenschaftlichen Thätigkeiten ihren Höhepunkt. In diesem kurzen Zeitraume von Cimon bis zu Alexanders Tode, von etwa anderthalb Jahrhunderten, wo Phidias, Praxiteles, Lysippus, Zeuxis, lebten, erreichte auch die Dichtkunst ihre höchste Stufe, das Drama entstand und wurde vollendet. Die tragischen Gestalten des Aeschylus, Sophokles, Euripides gingen über die attische Bühne, begleitet von einer wunderbar wirksamen Musik im rhythmischen Tanzschritt. Aristophanes erschütterte das lachlustige Volk durch seine tief ernsten und zugleich ausgelassen lustigen Verse, Menander erfand das feine Spiel der Kömödie, das Vorbild

der Römer und der neuern Welt. Herodot und Thucydides schrieben ihre Geschichtwerke, beide gleich bewundernswürdig, aber in jeder andern Beziehung höchst verschieden. Die Philosophie, die man ungeachtet ihrer Vorgänger eine neue Wissenschaft nennen konnte, entstand. Anaxagoras, Sokrates, Plato, Aristoteles folgten rasch auf einander. Die Medicin hatte ihren Hippokrates, die Beredsamkeit ihren Demosthenes. Die Namen, welche in jeder Gattung das Höchste bezeichnen, finden wir alle in dieser Epoche, die Heroen der Wissenschaft und der Kunst sind hier wie in einem elysischen Haine vereinigt. Einzelnes mag später übertroffen sein, eine so vollständige Harmonie aller geistigen Bestrebungen finden wir niemals wieder. Daher erscheint uns denn dieser Zeitraum wie der Gipfel eines Berges, zu dem der Weg lange Jahrhunderte hindurch aufsteigt, von dem er allmälig wieder abwärts geht, zu dem die weiter Entfernten sehnsüchtig hinblicken. Betrachten wir aber die Gestalten dieses Zeitraums näher, so zeigt sich eine andere merkwürdige Erscheinung. So eng verbunden, so nahe gedrängt die grossen Männer jeder Kunst und Wissenschaft hier stehn, ist doch ein grosser Gegensatz unter ihnen nicht zu verkennen. Jener Gegensatz, den wir in der Plastik zwischen Phidias und Lysippus bemerkten, wiederholt sich, wenn auch mit verschiedenartig gegliederten Mittelstufen, auf allen Gebieten. Zuerst die grossartige, überirdische Hoheit, dann die menschliche Grösse, dort die einfache Majestät der Gottheit, hier die Mannigfaltigkeit eines reichen irdischen Daseins. In der Baukunst herrscht anfangs die reine dorische Regel, später nimmt der zierliche ionische Styl die Ueberhand und der korinthische beginnt. In der Tragödie haben die hohen und reinen Gestalten des Aeschylus

und Sophokles die nächste Verwandtschaft mit jenen Sculpturen des Parthenon, sie stehen auf dem religiös-mythischen Boden, Euripides weist auf die Vieldeutigkeit menschlicher Zustände hin. In der Komödie folgten auf des Aristophanes bacchisch-erhabenen Rausch die feinen bürgerlichen Verwickelungen des Menander, in der Historie der sagenhaft einfachen Darstellung des Herodot die vollendete politische und psychologische Einsicht des Thucydides, in der Philosophie endlich der erhabenen überweltlichen Begeisterung des Platon, des Aristoteles klare Durchdringung des Weltganzen auch in seinen materiellen Einzelheiten. Bei alledem ist dieser Gegensatz kein trennender, die Zeit zerfällt nicht etwa in zwei unverbundene Theile. Kein fremder Einfluss kommt dazwischen, es entwickelt sich das Spätere aus dem Frühern, beide keimen aus der Wurzel griechischen Lebens, beide bilden eine Gestalt. Aber diese Gestalt trägt ein Janushaupt. Dort jenes ernste, strenge, mehr eigenthümlich hellenische ist der Vergangenheit zugewendet, hier dieses weichere, anmuthige, menschliche blickt weit hinaus in die Zukunft. Jenes hat seine Stelle gleichsam am Beginn der Höhe, wo wir hinaufstiegen, dieses am entgegengesetzten Rande. Bei jenem hat uns der rasche Schritt der Zeit unwiderbringlich vorübergeführt, zu diesem können wir noch lange hinaufschauen, es begleitet uns durch die Thäler und wird uns wieder sichtbar, wenn der Weg aus den tiefsten Stellen aufs Neue aufwärts steigt.

Viertes Kapitel.

Vierte Periode der griechischen Kunst, von Alexander bis auf die Unterjochung Griechenlands.

Durch die Eroberungszüge Alexanders war Griechenland in eine wesentlich andere Lage gekommen. Jener Freiheitssinn, welcher die Könige verjagt, die strenge Sitte gebildet, die Begeisterung der Perserkriege und selbst noch den Wettkampf Athens und Spartas entzündet hatte, erlosch. Zur Zeit des Philippus galt es noch, sich in althergebrachter Sitte, in republikanischem Selbstgefühl zu stärken, um den Anmaassungen des halbbarbarischen Fürsten zu widerstehen. Als aber der Sohn des Philippus, der Zögling der griechischen Philosophie und der begeisterte Verehrer der Künstler, griechische Waffen über Asien hintrug, als er den Erbfeind der Hellenen, den Perserkönig, besiegte, — da war der Widerstand der Hellenen gebrochen. Sie lernten nun, dass es ein Griechenthum gebe auch ohne die Freiheit und ohne die strenge Tugend der Helden von Marathon und Thermopylä.

Die Zeit der Nachfolger Alexanders vollendete diese innere Veränderung. Die Berührung mit Fremden war es nicht; schon sonst hatten griechische Colonisten sich in Gallien und Thracien, in Italien und in Afrika angesiedelt, sie blieben Griechen unter Barbaren, sie bestärkten sich vielmehr durch den Gegensatz zu diesen in hellenischer Sitte. Aber dieser Gegensatz war jetzt nicht mehr so schroff, Alexanders Macedonier waren Griechen geworden, der kühne Gedanke, die Sitten seiner Begleiter mit denen seiner orientalischen Unterthanen zu verschmelzen, konnte bei ihm entstehen. Die Kluft war ausgefüllt. Zwar waren die Griechen die Sieger, ihre geistige Uebergewalt noch grösser als die ihres Schwertes, sie blieben Griechen und der Orient musste sich wider Willen und unbewusst an griechische Sitte und Bildung anschliessen. Aber diese Vermischung blieb dennoch nicht ohne Rückwirkung auf den griechischen Sinn selbst. Der Blick war nicht mehr auf die enge Vaterstadt beschränkt, sondern schweifte weit über unermessliche Länder und Meere hin. Der Geist wurde nicht mehr durch die einfache, menschlich gestaltete Götterlehre genährt, fremdartige phantastische Sagen gaben ihm reizenden Stoff. Es begann die welthistorich wichtige Zeit griechisch-orientalischer Bildung, für die Gegenwart und Zukunft ein reicher Gewinn; weite Länder genossen Früchte griechischer Weisheit, ein neues geistiges Leben wurde dadurch vorbereitet, der griechische Geist selbst erweitert und bereichert. Aber die Schranken des Maasses waren gebrochen und die schönste Zeit der Hellenen war vorüber.

Nach Alexanders Tode begann auf dem weiten Boden seines Reichs der Kampf seiner Feldherrn; ein

wilder Krieg, bald durch griechische Kriegskunst und Tapferkeit, bald durch List und Verbrechen ausgefochten. Grosse Reiche wurden erworben und schnell verloren und der bunte Wechsel des Glücks berauschte die Gemüther. Griechenland versuchte es noch einmal sich zur Freiheit zu erheben; in diesen Versuchen zeigte es sich am Entschiedensten, wie die alte Kraft gelähmt, der Geist knechtischer geworden war. Die Athenienser gingen auch hier voran, indem sie die Gewalt vergötterten, ein Vorbild des spätern Wahnsinns römischer Schmeichelei; den Demetrius, den man zum Unterschiede von andern Gleichnamigen Poliorketes, den Städteeroberer nennt, setzten sie nebst seinem Vater Antigonus unter die Zahl der Götter, wählten ihnen Priester, und wiesen dem tapfern und geistreichen, aber zügellos ausschweifenden Krieger den Tempel der jungfräulichen Pallas zur Wohnung an. Dieser Demetrius, der bald als Herrscher schwelgte, bald als Flüchtling umherirrte, bald in Feldzügen Entbehrungen und Mühsale aller Art leicht ertrug, bald in Ueppigkeit sich zerstörte, der daneben als gelehrter Mathematiker in Erfindung von Kriegsmaschinen sich einen Namen machte, und als Kunstkenner die Belagerung von Rhodus aufhob, um ein berühmtes Gemälde des Protogenes nicht zu zerstören, ist das treffendste Bild dieser Mischung griechischer Cultur und wilder soldatischer Rohheit. Es entstand eine Zeit der tiefsten Entsittlichung, wo alle Laster fast offen im Schwange waren. Bald war denn auch Griechenland so verwildert, dass (wie Plutarch im Leben des Aratus erzählt) es fast allgemein wurde, Räuberei zu treiben. Dass auch in diesem Zustande die Kunstübung nicht völlig unterging, darf uns nicht wundern; denn Griechen kämpften, und

selbst in dem eigennützigen Streite wurde die gewohnte Achtung und Begünstigung der Kunst nicht vergessen. Aber freilich ein freies geistiges Leben konnte nicht gedeihen.

Dieser Zeit wilder Gährung folgte indessen bald wieder ein friedlicher, geordneter Zustand. Griechische Fürsten beherrschten nun mächtige Reiche; obgleich halborientalisch in Sitten und Ansichten begünstigten sie mit gewaltigen Mitteln griechische Kunst und Wissenschaft. Es entsteht eine Nachblüthe jener bessern Tage. Die Wissenschaft gewann, wenn auch nicht mehr den reinen Aufschwung jener frühern Zeit, doch Musse und Lust zu mancherlei Forschungen; vorzugsweise Alexandrien wurde durch die Freigebigkeit der Ptolemäer ein Sammelplatz griechischer Gelehrten, für die sich hier nun neue Gebiete öffneten. Die Eroberungszüge Alexanders, die schon anfangs die naturgeschichtlichen Forschungen des Aristoteles begünstigt hatten, gaben die Richtung auf geographische und naturhistorische Studien; die Erklärung der alten Dichter, namentlich des Homer, ward eine theure Pflicht der Pietät; die Götterlehre wurde mit Gelehrsamkeit und Liebhaberei ausgebeutet und zu mannigfaltigen Sagen verarbeitet. Auch die Poesie blieb nicht unthätig; Theokrit erfand die neue Gattung der Idylle, in welcher sich griechisches Zartgefühl mit anmuthiger Natürlichkeit paarte. Die Neigung zu scharfsinnigen Epigrammen begann, der ganze Stoff der griechischen Cultur wurde sinnig und gelehrt durchgearbeitet. Die Philosophie ging auf dem Wege des Platon und Aristoteles zu neuen Systemen über. Auch die bildende Kunst erhielt nicht bloss Gelegenheit sich in neuen Aufgaben zu üben, sondern sie bewahrte ihr altes Geschick,

sie nahm sogar, wie unsre Nachrichten erzählen, etwa im zweiten Jahrhundert vor Christus, wieder einen neuen Aufschwung.

Architektur.

In der That hatte die Baukunst jetzt Aufgaben zu lösen, die ihr in Griechenland nicht geboten waren; es galt nicht mehr einzelne Tempel zu bauen, einzelne Märkte mit Säulenhallen zu schmücken, sondern ganze Städte neu zu errichten, mit allem was Luxus und leibliche und geistige Rücksichten erfordern konnten. So vor allen jenes Alexandrien in Aegypten, dessen Reichthum und Volksmenge die Besuchenden in Erstaunen setzte, wo die königliche Burg den vierten Theil der gewaltigen Stadt einnahm, und unter andern das Grab Alexanders, das Gebäude, welches zum Aufenthalt griechischer Gelehrten bestimmt, und die gewaltige Bibliothek die dort zu ihrem Gebrauche gesammelt war, umfasste. Hier war denn alles griechisch, und die Ptolemäer, die im Innern des Landes der althergebrachten Weise ihres Volks in jeder Beziehung, auch in künstlerischer sich anschlossen, pflegten hier in der Küstenstadt griechische Kunst. Mit Alexandrien wetteiferte das grosse Antiochien. Auch Troas, Nicäa, Nicomedia, Prusia in Kleinasien, und Seleucia am Euphrat, in jener Gegend wo so viele Städte entstanden und verschwunden sind, wurden in dieser Zeit prachtvoll und schnell gebaut. Paläste, mit allem was die Ueppigkeit eines asiatischen Königs und der gebildete Geschmack eines Griechen erforderte, Lusthaine *) zur Erholung der Bürger und zur Feier

*) Wie der gewaltige Hain des Apollo bei Antiochien, Daphne genannt, den noch Julian wieder herstellte.

religiöser Feste, mit allem was den Sinnen schmeicheln konnte, wurden angelegt. Aber nicht bloss das Bleibende, auch das Vorübergehende wurde in so kolossalem Luxus eingerichtet. Schon Alexander liess den Scheiterhaufen, auf dem die Leiche seines Freundes Hephästion verbrannt wurde, wie ein grosses und kostbares Denkmal mit Bildwerk und Statuen reich ausstatten*). Nicht minder reich war dann der ungeheure Wagen, in welchem vierundsechszig auserlesene Maulthiere den Leichnam Alexanders selbst aus Persien nach Alexandrien führten, ein Wunder der Mechanik und der Kunst. Später wetteiferten die Könige Ptolemäus Philopator von Aegypten und Hiero II. von Syrakus in Riesenschiffen, die sie zu ihren Lustreisen bauen liessen. Das eine derselben, das Nilschiff, Thalamagus genannt, wurde von viertausend Ruderern bewegt, Säle in mehreren Stockwerken, Gärten mit grossen Lauben, Säulengänge in griechischem und ägyptischem Style wechselten darin. Auf dem sicilischen Schiffe waren die Säle mit musivischen Darstellungen ausgelegt, welche die ganze Ilias umfassten. Laubengänge, Bäder, Gymnasium, Bibliotheksaal fehlten hier ebensowenig wie grosse Thürme zur Vertheidigung. Der König schickte dies Wunderwerk seinem königlichen Freunde von Aegypten zum Geschenk. Auch ein Riesenzelt, welches derselbe Ptolemäus Philopator bei Gelegenheit der Feier der grossen Spiele in der Burg zu Alexandrien aufrichten liess, war von ähnlicher Pracht.

In Griechenland selbst wurde nicht mehr viel gebaut; dem Bedürfnisse war durch die Vorfahren genügt, auch waren die Volksgemeinden nicht reich und freigebig

*) S. Hirt, Gesch. d. Bauk. II. 76. vergl. mit K. O. Müller a. a. O. §. 151. Nr. 2.

genug. Der Luxus zog sich aus dem öffentlichen Leben in die Häuser der Bürger. Aus dieser Zeit ist die Vorhalle von zwölf dorischen Säulen vor dem grossen Tempel zu Eleusis, von dem wir in der frühern Periode sprachen, von Demetrius dem Phalereer errichtet. Sie ist dem Gebäude wenig entsprechend und mehr ein Werk des Prunks als der Schönheit.

Athen erhielt auch mehrere Gebäude durch die Munificenz der Könige griechischen Geschlechts, welche die alte Heimath der Kunst und Wissenschaft ehren wollten. Der Tempelbau des olympischen Jupiters, den Pisistratus angefangen hatte, war als ein Werk des Tyrannen während der Macht und Freiheit Athens nicht fortgesetzt worden; jetzt liess Antiochus Epiphanes ihn neu erbauen, aber nun nicht mehr im Style der übrigen Gebäude Athens, sondern im korinthischen. Der Tempel wurde höchst prachtvoll, der grösseste der Stadt, mit doppeltem Peristyl, zehn Säulen in der Fronte und zwanzig auf den Seiten. Merkwürdig genug (ein Beweis, wie sehr die griechische Kunst schon ihre Heimath verlassen hatte) ward schon hier ein Römer, Cossutius, als Baumeister gebraucht; auch jetzt aber wurde der Bau nicht vollendet, sondern erst unter Hadrian. Es sind nur geringe Ueberreste von diesem Tempel auf uns gekommen, wie denn überhaupt, sei es durch einen Mangel der Solidität oder aus andern Ursachen, nur weniges von den Bauten dieser Epoche erhalten ist.

Aus den Nachrichten über dieselben können wir entnehmen, dass der korinthische Styl fast ausschliesslich angewendet wurde, der dorische fast ausser Gebrauch kam. Schon am Schlusse der vorigen Periode scheint man ihm nicht mehr günstig gewesen zu sein. Vitruv

(Lib. 4. c. 3.) hat uns die merkwürdige Nachricht überliefert, dass mehrere namhafte Baumeister den dorischen Styl verwarfen, nicht als unwürdig, sondern wegen seiner Schwierigkeit. Unter ihnen nennt er besonders den Hermogenes, der nach andern Nachrichten um die Zeit der Errichtung des Mausoleums gelebt zu haben scheint*), und bemerkt von ihm, dass er aus diesem Grunde bei der Erbauung des Bacchustempels zu Teos seinen Plan geändert habe. Diese Schwierigkeit bestand in der Vertheilung der Triglyphen und Metopen, namentlich in der unvermeidlichen Unregelmässigkeit bei der Anordnung der Ecktriglyphen. Wenn dies wirklich der Grund war, so sieht man, dass hier, wie in der Sculptur, der Sinn auf eine glatte Eleganz und ängstliche Regelmässigkeit gerichtet war, und dass man diese für wichtiger hielt, als die geistige Bedeutung des Kunstwerks, wie wir ähnliche Rücksichten in der Plastik wahrnehmen; vielleicht war aber noch ein anderer Grund vorhanden.

Wie man jetzt überhaupt zum Kolossalen geneigt war, liebte man auch an den Tempeln grössere Ausdehnung und den Säulenreichthum eines vollern Peristyls. Die grössere Breite der Fronte veränderte aber das Verhältniss des Giebels zum Gebäude. Denn während die andern Theile, mochte die Fronte aus sechs, acht oder zehn Säulen bestehen, stets sich nach der Dicke des Säulenstammes richteten und also immer in gleichem Verhältnisse blieben, wurde die Höhe des Giebels ausschliesslich durch seine Breite bedingt. Je grösser daher die Zahl der Frontsäulen, desto grösser wurde der Giebel nicht bloss an sich, sondern auch im Verhältniss zu dem ganzen übrigen Gebäude. Dies Missverhältniss musste

*) Hirt, Gesch. d. Bauk. Th. II. S. 66.

aber bei den kürzern Dimensionen der dorischen Säule mehr auffallen als bei den andern Säulenordnungen. Dieser Styl behielt daher nur bei einer mässigen Grösse, höchstens (wie beim Parthenon) bei einer achtsäuligen Fronte seine volle Schönheit, und in einer Zeit wo man zehnsäulige Façaden vorzog, musste er nothwendig unharmonisch und gedrückt erscheinen. Wie geneigt man zu so breiten Façaden war, zeigt unter andern die zwölfsäulige dorische Fronte an dem eleusinischen Tempel, deren wir eben gedacht haben. Wollte man aber bei so breiten Giebeln den dorischen Styl beibehalten, so mussten die Baumeister versuchen, die Säule immer schlanker zu machen; ein Versuch, der nur misslingen konnte, weil das Charakteristische des Styls, die einfache, gedrungene Kraft dadurch verschwand, und die Details nüchtern und schwächlich werden mussten. Der Verfall des dorischen Baues hatte daher in der Richtung auf das Kolossale einen innern Grund und diese Richtung führte nothwendig auf die zugleich schlankern und geschmücktern Formen des korinthischen Styls. So finden wir denn auch schon in der vorigen Periode Spuren des wirklichen Verfalls der dorischen Baukunst, namentlich an einer Halle auf der Insel Delos, welche zufolge der auf den Ruinen erhaltenen Inschrift von König Philipp von Macedonien gestiftet worden. Hier, also an dem Werke einer Zeit, welcher die schönen attischen Bauten noch so nahe lagen, ist schon der Säulenstamm übermässig schlank, der Säulenabstand unerhört weit*), das Kapitäl schwächlich, das Gebälk niedrig, nur die obern zwei Drittel des Säulenstammes sind cannelirt. Wir sehen schon jetzt dieselben Verhältnisse des verderbten dorischen

*) Die Säulenhöhe beträgt acht, der Abstand vier Durchmesser.

Styls, welche auch in der spätern Römerzeit angewendet werden. Auch das choragische Monument des Thrasyllus, von dem wir schon oben sprachen, kann hierher gerechnet werden, obgleich es freilich, da es nur Grottenfaçade ist, geringere Bedeutung hat und also Abweichungen eher gestattete.

An einem andern kleinen Gebäude in Athen, das ebenfalls dieser Periode anzugehören scheint, dem s. g. Windthurm, der zur Aufbewahrung des Triebwerks einer Wasseruhr bestimmt war, haben die Säulen ebenfalls dünnere Verhältnisse und bei übrigens dorischer Form ein Kapitäl mit Palmblättern, das an ägyptische Vorbilder erinnern könnte.

Der korinthische Styl dieser Zeit wurde dagegen gewiss in so grosser Reinheit, wie er nur immer gestattet, mit edelster Ausbildung aller Einzelheiten, mit grossem plastischen Geschmacke angewendet; denn so finden wir ihn ja auch noch in spätern römischen Bauten. Es ist höchst charakteristisch, dass gerade der dorische Styl, der, welcher der reinen hellenischen Sitte entsprach, zuerst verfallen musste, während der korinthische, eine unbestimmtere, sinnlich reichere, decorative Form, sich erhielt und überliefert wurde. Wir finden uns daher auch hier auf dem Punkte, wo das reine Hellenenthum aufgehört und die griechische Bildung die Form angenommen hatte, in welcher sie auch den Fremden am Meisten zugänglich war.

Plastik und Malerei.

Die Plastik dieser Zeit war jedenfalls noch sehr bedeutend, sie erhielt und nutzte die geistige und technische

Erbschaft ihrer Vorgänger*). Es wurde viel und gut gearbeitet, wenngleich so gewichtige Namen wie die des Phidias und Praxiteles, Polyklet und Lysippus nicht mehr vorkommen. Auch hier machte sich die Neigung zum Kolossalen und Glänzenden geltend. So wurde in Rhodus, einer durch Handel bereicherten Insel, am Hafen eine Statue des Sonnengottes errichtet, die alle frühern Kolossalbilder übertraf. Sie war das Werk des Chares, eines Rhodiers, der sich in Lysippus Schule gebildet hatte, 70 Ellen oder 105 Fuss hoch, die Finger grösser als sonst ganze Statuen zu sein pflegten. Zwölf Jahre brachte er bei der Arbeit des Erzgusses zu, indem er die Theile einzeln formen und giessen, und dann zusammensetzen musste. Vergleichen wir diese Arbeit mit den toreutischen Bildern der Perikleischen Zeit, die freilich noch bedeutend in der Grösse zurückblieben, so ist bei diesen die sitzende Stellung, der strenge Styl, der

*) Plinius (H. n. lib. 34. c. 19. in der chronologischen Uebersicht, die er vorausschickt) scheint eine Unterbrechung der Kunst in dieser Periode anzunehmen. Nach den Künstlern, denen er die 120 Ol. anweist, habe die Kunst aufgehört, sei dann aber wieder Ol. 155 aufgeblüht, indem die spätern Künstler zwar weit hinter den früher genannten zurückblieben, oder doch rühmenswerth waren. Er weist ihr also einen Stillstand von etwa 150 Jahren, von der Zeit bald nach dem Tode Alexanders bis zur römischen Besitznahme von Macedonien, an. Indessen bestätigen die einzelnen Nachrichten und die Denkmäler diese Angabe durchaus nicht, und es muss dahin gestellt bleiben, welchen Sinn man der dunkeln Stelle beilegen darf. Vielleicht bezog Plinius seine Behauptung nur auf Erzbilder (obgleich sie auch von diesen unrichtig sein würde), vielleicht schrieb er eine vereinzelte Behauptung eines griechischen Kritikers aus jener Zeit des angeblichen Wiederaufblühens, der etwa nur beabsichtigte, einen seiner Zeitgenossen den alten verehrten Namen gleichzustellen, ohne Prüfung nach. Jedenfalls kann die Geschichte keinen Gebrauch davon machen. S. auch Winkelmanns Werke B. 6. S. 121 u. 227. Hirt, Gesch. d. bild. K. S. 276.

zusammengesetzte Stoff zu erwägen, wodurch der Vergleich mit dem Leben ausgeschlossen wurde und das Kolossale als ein Ausdruck des Uebernatürlichen, als die angemessene Erscheinung göttlicher Hoheit, sich darstellte. Hier aber, wo das Bild stehend, dem Styl der Zeit gemäss in den bewegten Formen des individuellen Lebens ausgeführt war, musste diese gewaltige Ausdehnung eine entgegengesetzte Wirkung hervorbringen, sie musste die Formen leer und bedeutungslos machen, und erschien als eine hohle Anmassung. Nur 54 Jahre stand dieser Koloss, ein Erdbeben warf ihn, wie zur Rüge des menschlichen Hochmuths, zu Boden.

Von da an scheint sich in Rhodus eine eigene Schule gebildet zu haben, welche die Plastik mit einer neuen Art der Darstellungsweise bereicherte, indem sie die Gruppen erfand. Früher hatte man wohl in den Giebelfeldern und sonst freistehende Statuen zur Darstellung einer Handlung zusammengestellt, aber immer so, dass jede einzeln für sich, von den andern gesondert blieb; jetzt erst begann man Momente eines leidenschaftlichen Handelns durch mehrere, auch äusserlich verbundene, unter einander verschlungene Gestalten darzustellen. Eine Aufgabe, die eigentlich dem Gebiete der Malerei angehört und daher manches den höhern Gesetzen der Plastik entgegenwirkendes mit sich bringt, die aber auch ausser dem Werthe der Ueberwindung grosser technischer Schwierigkeiten, mancherlei feine Wechselwirkungen sowohl in Beziehung auf geistigen Ausdruck als auf die Erscheinungen der Formen und des Lichtes gewährt, und also wohl eine Erweiterung des Kunstgebiets genannt werden darf.

Das Vorzüglichste, was wir in dieser Weise kennen,

ist die berühmte Gruppe des Laokoon; gewiss aus dieser Zeit*), ein Werk der Rhodischen Bildhauer Agesander,

*) Lessing im Laokoon Abschn. XXVI., Thiersch Epochen S. 325 und Gerhard in der Beschreibung der Stadt Rom. Th. I. S. 291 folgern aus einer Stelle des Plinius, dass der Laokoon aus Titus Zeit sei. Ich gestehe, so bedeutenden Namen gegenüber, dass ich diese Folgerung für ganz unbegründet halte. Plinius beginnt die Stelle (XXXVI. 4. 11.) mit der Bemerkung, dass es dem Ruhme der Künstler nachtheilig sei, wenn Mehrere an einem Werke arbeiten, weil man dann nicht wisse, welchem der Ruhm gebühre. Ein Beispiel sei der Laokoon, im Hause des Kaiser Titus, den die drei Künstler aus einem Steine fertigten. Dann fährt er fort: Similiter Palatinas domos Caesarum replevere probatissimis signis, Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermoleo, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Man bezieht nun das similiter auf replevere und folgert daraus, dass auch jene Meister des Laokoon den Pallast gefüllt, folglich für ihn gearbeitet hätten. Heyne hatte das: Similiter auf das gemeinschaftliche Arbeiten mehrerer Künstler bezogen. Dem widersprach man nun, und mit Recht, weil auch der „singularis Aphrodisius“ mit unter dem similiter begriffen ist. Aber wer sagt uns denn, dass Plinius so sorgsam in der Wahl seiner Ausdrücke gewesen, dass er unter dem Anfüllen des Palastes nothwendig ein Arbeiten an Ort und Stelle oder doch für diese Bestimmung verstanden habe? Er hat in diesem Kapitel von §. 3. bis §. 7. in chronologischer Folge die Bildhauer betrachtet. In §. 8. drängt sich ihm schon die Bemerkung auf, dass in Rom, in der Unruhe der Geschäfte leicht der Werth der Kunstwerke nicht gehörig geschätzt und daher Name und Alter des Künstlers nicht mit Sicherheit behalten werde. Wahrscheinlich sollte diese Stelle darauf hindeuten, dass er nun (denn auch schon in der chronologischen Aufzählung hatte er die in Rom vorhandenen Werke, als die ihm und seinen Lesern bekanntesten, vorzugsweise berücksichtigt) die chronologische Ordnung verlasse und nur noch einen Katalog der bedeutendsten Marmorarbeiten in Rom geben wolle. Indessen spricht er in §. 9. und dem Anfange von §. 10. noch wieder in chronologischer Ordnung und von ausserrömischen Werken; vielleicht ein späteres Einschiebsel. Aber nun fängt er mit der Sammlung des Asinius Pollio an und zählt, offenbar in topographischer Ordnung, allerlei Werke Roms auf. Dies währt bis §. 13., wo er dann noch einen Nachtrag einiger bei gewissen Schriftstellern erwähnten Bildhauer liefert. An chronologischen Zusammenhang denkt er nun nicht mehr.

Polydorus und Athenodorus. Der Gegenstand gehört bekanntlich dem Kreise der troischen Sagen an. Als die Troer sich rüsteten das hölzerne Ross, in dessen Schooss die griechischen Helden verborgen waren, in die Stadt aufzunehmen, ahnete Laokoon, der Priester Neptuns, das Verderben und warnte eifrig. Für dieses Widerstreben gegen die Plane der Götter wurde er gestraft; zwei gewaltige Schlangen entwinden sich dem Meere, eilen graden Weges zum Altar, wo Laokoon opfert, umschlingen und tödten ihn mit seinen Knaben. Dieser Moment ist hier dargestellt; wir sehen den Vater und zwei jugendlich zarte Söhne von den gewaltigen Schlangen umschlungen, im Schmerze des Todes; der jüngere Knabe sich heftig windend, der ältere schon mässiger, zum Vater aufblickend, dieser zwischen beiden, am meisten von der Wuth der Ungeheuer ergriffen, sitzend, das Haupt zum Himmel gewendet, den eignen Schmerz und das Leiden der Kinder emporrufend. In allen Theilen ist das Werk meisterhaft durchgeführt. Die ganze Anordnung, die pyramidalische Gestalt der Gruppe (welche die höchste Einheit der Handlung hervorbringt und die geschickte Unterordnung der Seitenfiguren unter die Hauptperson begünstigt), die Schönheit der Linien, die Charakteristik desselben Gefühls in den drei verschiedenen Gestalten, die treffliche Ausführung der Körper, vor allem aber der

Zwischen Spätern wird Praxiteles (§. 10.), sogar (§. 12.) ein tyrischer Hercules erwähnt. Als er an die Kaiserpaläste kommt, will er zuerst den Laokoon nennen (opus omnibus praeponendum); die Bemerkung über den Nachtheil gemeinschaftlichen Arbeitens ist eine Einleitung dazu. Nun muss er weiter gehen zu andern Zierden der Kaiserpaläste. Das verbindet er denn durch das: Similiter Palatinas domos Caesarum replevere, so dass offenbar hier nur die örtliche Verbindung durch das Similiter angezeigt ist.

tiefe und dabei so edle und rührende Ausdruck des Schmerzes verdienen die höchste Bewunderung. Man hat die Gruppe mit Recht eine Tragödie in drei Akten genannt, im Vater der mittelste, in welchem Energie und Pathos am höchsten. Man sieht die Muskeln des kräftigen Körpers durch den Schmerz gespannt und aufgeschwellt, die Brust durch den beklemmten Athem gehoben, den Unterleib eingezogen durch den Seufzer, welchen der klagende Mund ausstösst. In diesem höchsten Körperschmerze aber hält ihn der Geist noch aufrecht, er mässigt den Ausbruch der Klage, im Hinblick auf die Pein der Kinder empfindet er das eigene Leiden weniger. Er klagt, aber er schreit nicht, sein Antlitz hat einen leisen Zug des Unmuths, des Vorwurfs über die unverdiente Strafe, in den Falten der Stirn sieht man, wie noch die Kraft der Seele mit dem körperlichen Schmerze ringt. Es ist in jeder Beziehung ein tiefes, edles Kunstwerk.

Bei alledem ist doch nicht zu läugnen, dass diese Darstellung des Leidens weiter geht, als es die ruhige Würde des Phidias und selbst der reine Geschmack der Schule des Skopas und Praxiteles geduldet haben würde. Sie ist nicht frei von einem Streben nach Effect, man möchte sagen von einem theatralischen Charakter; man findet schon eine fast absichtliche Entwickelung psychologischer und anatomischer Kenntnisse. Die Gruppe der Niobe hat einen höchst verwandten Gegenstand, auch da das Leiden durch eine Strafe der Götter, der eigene Schmerz mit dem Mitgefühl der Kinder; wie ganz anders, wie viel würdiger ist er aber da gefasst, und dennoch wie viel ergreifender!

Wir bemerken in der griechischen Tragödie, dass die blutige Katastrophe, der Moment des Mordens, nie

auf der Bühne vorgeht. Der Grund ist offenbar nicht, den Zuschauer zu schonen, ihm das Aeusserste zu ersparen. Vielmehr wird der Schmerz möglichst entwickelt; hinter der Bühne hört man den Todeskampf, den Schrei des Sterbenden, dann werden die Pforten des Palastes geöffnet, man sieht den Leichnam, die Nahverwandten lassen die Klage in den gewaltigsten, schmerzvollsten Tönen lang ausdauernd erschallen. Der lange Schmerzgesang mit seinen einfachen Ausrufungen zeigt deutlich, dass er nicht bloss gesprochen, sondern in tieferschütternden Weisen vorgetragen wurde. Man kennt die grosse Wirkung der Musik auf die Griechen, gewiss brachte dieser Gesang die tiefste, schmerzlichste Bewegung bei den Zuhörern hervor. Auf eine weichliche Milderung war es also nicht abgesehen, sondern ein anderer künstlerischer Grund muss die Dichter zu jener Enthaltsamkeit bestimmt haben, und ich glaube ein völlig richtiger. Nicht die äussere Erscheinung bewegt uns, sondern das, was wir empfinden. Schon bei wirklichen Ereignissen können wir dies wahrnehmen. Jeder, der sich selbst und andere beobachtet, muss es bemerken, dass die sinnliche Erscheinung eine gewisse Kälte mit sich führt. Der erste Anblick einer geliebten Leiche erschüttert uns bis ins innerste Mark, treibt die Thränenströme und den lauten Ausruf des Schmerzes hervor; bei fortdauernder Nähe aber befällt uns ein Gefühl der Gewöhnung, die leblose Erscheinung wird uns eine materielle, äussere, sie nimmt schon etwas von der Gleichgültigkeit an, welche jeder sinnliche Stoff für uns hat; erst wenn sie wieder entfernt ist, bemächtigt sich die Phantasie des Gegenstandes und das Gefühl des Schmerzes entwickelt sich nun in seiner Tiefe. Noch viel mehr gilt dies von der

Kunst, wo nichts Persönliches mitwirkt, sondern etwas Fremdes uns ergreifen soll. Da kommt es vor Allem darauf an, die Phantasie des Zuschauers zu erregen. Um dies zu bewirken, muss die Kunst ihr wohl entgegenkommen, ihr Stützpunkte darbieten, an denen sie sich erhebt, nicht aber den Gegenstand in seiner ganzen sinnlichen Breite erschöpfen. Wollte sie ihr alles vorlegen, ihr nichts übrig lassen, so würde ihre Wirkung geringer sein. Sehr deutlich können wir das wahrnehmen, wenn wir selbst den Versuch machen, das, was der Künstler verhüllt, uns vollständig auszumalen; schon dies schwächt die freie Wirkung des Werks. Das Sinnliche ist überall nur ein Mittel des Geistigen, wenn es überwiegend wird, ertödtet es dies; der Moment des sinnlichen Leidens ist daher nicht der vorzugsweise wirksame. Hauptsächlich gilt dies für die bildende Kunst, denn in der Poesie selbst ist schon das Medium der Sprache ein geistigeres, und auf der attischen Bühne hinderte die Maske und gewiss auch die musikalische Begleitung eine grob sinnliche Auffassung, so dass mit Recht in den bessern Zeiten die Plastik noch nicht so weit ging wie die Tragödie. Diese schonende Rücksicht auf die Phantasie, dieses Maasshalten in der vollen sinnlichen Wahrheit ist nun der griechischen Kunst durchaus eigen. Es mochte wohl kein ausgesprochenes Princip sein, es war diesem Volke von so lebendiger Phantasie natürlich. Den Künstler riss das Feuer des eigenen Gefühls fort und er rechnete auf die entgegenkommende Erregbarkeit der Beschauer.

Es hängt dies zusammen mit dem was man die Ruhe der griechischen Kunst nennt. Eine todte starre Ruhe, wie die der ägyptischen Statuen, war ihr immer sehr fremd, vielmehr strebte sie recht eigentlich nach Leben,

und wir haben ja gesehen, wie in einer frühern Periode sich dies Bestreben sogar oft auf eine gewaltsame, unharmonische Weise äusserte. Von diesem Uebermaasse hielt sich die schönste Zeit der griechischen Kunst frei, aber ihre Ruhe war nur die Erhebung über jene leidenschaftliche Weise; das Belebende, Kräftige in jener blieb erhalten, es erschien nur gemässigt und geläutert. Der Ausdruck einer sinnlichen, leidenschaftlichen Kraft ist daher auch in den meisten Götterbildern zu erkennen, aber die Aeusserung wurde vermieden; in diesem Sinne war schon der Charakter der Gestalten gebildet, in diesem Sinne wurde der Moment behandelt. Bei Darstellungen der Leidenschaft und des Schmerzes kam es daher darauf an, diese Ruhe in der Bewegung zu erhalten. Das was in der Wirklichkeit sich gewaltsam, unharmonisch äussert, wurde hier in ein edles, rhythmisches Maass gebracht. Daher wurde denn auch der Moment oder doch die Anordnung so gewählt, dass das, was nur in sinnlich gewaltsamster Weise sich äussern konnte, vermieden, aber die tiefste geistige Bewegung beibehalten wurde. Wir haben schon bei der allgemeinen Betrachtung des griechischen Kunstsinnes gesehen, wie dies auch mit sittlichen Ansichten zusammenhing. Das Ethos sollte mit dem Pathos verbunden werden, die Ruhe des Charakters auch in der Leidenschaft bewahrt bleiben. Daher fordern die Philosophen, besonders Aristoteles, bei der Kunst eine Katharsis, eine reinigende Wirkung für das Gemüth, sie soll die Gemüthsbewegungen edel darstellen, damit sie die Lust daran in der Seele bilde, sie soll der Leidenschaft ihr ideales Abbild entgegenhalten, um sie zu heilen und zu reinigen. Man hat in neuerer Zeit bekanntlich so viel von dem Styl, als einem Erforderniss

der höhern Kunst gesprochen; wenn ich nicht irre, besteht er hauptsächlich in dieser Ruhe in der Bewegung, in dem Mässigen, welches das Momentane zum Ewigen erhebt, das Leidenschaftliche läutert.

So war es eine doppelte, allerdings innerlich zusammenhängende Rücksicht, welche Darstellungen wie die des Laokoon in der schönsten Zeit nicht aufkommen liess, eine künstlerisch psychologische und eine sittlich ästhetische. Freilich sind beide dem Erfinder des Laokoon noch nicht fremd. Seine Auffassung zeigt uns nicht bloss die gewaltsamen Aeusserungen sinnlichen Schmerzes, sondern ein geistiges, männliches Erheben darüber, seine Ausführung geht zwar schon ziemlich weit in detaillirter Naturwahrheit, aber sie bleibt auch da noch in den Schranken des edlern Styls; indessen ist dennoch jenes Erheben schon mehr die stoisch-herbe Bewältigung, wie sie in der römischen Zeit sich ausbildete, als der reine Aufschwung der Seele, und das Sinnliche des Schmerzes hat jedenfalls an unserm Mitgefühl einen grossen Antheil.

Die andere bedeutendste Gruppe, welche uns übrig geblieben, ist wahrscheinlich auch ein Werk dieser Zeit; sie ist unter dem Namen des Farnesischen Stiers bekannt, und jetzt mit den übrigen Stücken der Farnesischen Erbschaft in Neapel. Plinius erwähnt ihrer als von Rhodus nach Rom gebracht und nennt die Künstler Apollonius und Tauriscus aus Tralles. Auch hier ist der Gegenstand ein sinnlich-tragischer. Lykus hatte die Antiope verstossen, um sich mit der Dirce zu vermählen; die Söhne der ersten Gemahlin, Amphion und Zetus, rächen ihre Mutter, indem sie die Dirce von einem Stier schleifen lassen. Der Moment ist der, wo die Jünglinge die unglückliche Dirce an die Hörner des wüthenden

Thieres anbinden. Sowohl in der Anordnung als in geistiger Wirkung steht diese, der Masse nach bedeutend grössere Gruppe hinter dem Laokoon weit zurück; es fehlt ihr sowohl an einer architektonischen Einheit als an einem geistigen Mittelpunkte des Interesses. Die Gestalten haben in der Heftigkeit ihrer Bewegungen etwas Theatralisches, die Linien durchschneiden sich unruhig; das Ganze ist nicht viel mehr als ein sinnlich imposanter Schmuck eines öffentlichen Platzes.

Ein anderes berühmtes und vielbesprochenes Werk, welches ich dieser Zeit zuschreiben möchte, ist der s. g. Apoll vom Belvedere im Vatican. Zwar ist seine Entstehungszeit ebensowenig wie der Künstler, von dem er herrührt bekannt, und manche Gründe sprechen dafür, dass wenigstens diese Statue erst in der Kaiserzeit und in Italien gearbeitet sei. Gewiss wäre dieses, wenn, wie einige Sachkundige behauptet haben, der Marmor nicht griechischer, sondern carrarischer wäre; indessen wird dies von andern bestritten oder bezweifelt*). Der Fundort Capo d'Anzo, das alte Antium, war ein Lustort der ersten Cäsaren, Caligula's und Nero's Geburtsort, und daher erst in dieser Zeit besonders begünstigt. Allein bekanntlich war ja Italien reich genug an griechischen Werken, und es war nicht wohl denkbar, dass alles, was in einem Palaste aufgestellt werden sollte, erst für denselben gefertigt wurde **). Wäre aber auch dies

*) »So viel ist gewiss, dass er nicht zu der gewöhnlichen Art des carrarischen Marmors gehört.« Gerhard in der Beschreibung der Stadt Rom. Th. II. S. 158.

**) Die Folgerung aus dem Fundorte auf die Zeit ist eine allzugewagte. Der Farnesische Hercules, der Torso des Belvedere, die berühmte Flora, der Farnesische Stier sind in den Thermen des Caracalla gefunden. Wer möchte sie aber für Arbeiten aus der Zeit dieses Kaisers halten?

Exemplar wirklich so spät entstanden, so folgt daraus nicht, dass es das Original sei. Es ist sogar nicht wahrscheinlich, dass man das Hauptexemplar eines so vorzüglichen Werkes in dem kleinen Städtchen gelassen hätte, und die geniale Ausführung ist kein Hinderniss, es für eine Copie oder Nachahmung zu halten, da wir durch viele Beispiele, namentlich durch manche in mehrern Exemplaren auf uns gekommene Statuen uns von der Vortrefflichkeit antiker Copien eine sehr grosse Vorstellung machen können.

Bekanntlich zeigt diese, durch Nachbildungen aller Art verbreitete Gestalt den Gott männlich jugendlich, in schreitender Stellung, den linken Arm mit dem Zipfel der Chlamys horizontal gehoben, das Haupt in leichter kühner Bewegung, in die Ferne schauend. Die edelsten, leichtesten Formen jugendlicher Kraft und schlanker Männlichkeit geben das würdige Bild einer höhern Natur, Blick und Haltung sind die trefflichste Versinnlichung des Fernhintreffenden, wie Homer den Apollo nennt. Ueber die Bedeutung dieser Auffassung ist viel gestritten; eine gewöhnliche Tempelstatue, die einfache Darstellung des Gottes in seiner charakteristischen Gestalt, ist sie gewiss nicht, dafür ist alles zu momentan, zu individuell, sie bezieht sich vielmehr augenscheinlich auf einen bestimmten mythischen Hergang. Die gewöhnliche Erklärung denkt an den Sieg über den Drachen Python, etwa an den Augenblick, wo der Drache von den Pfeilen des Gottes gefallen oder im Fallen begriffen ist; Andere glauben hier Apoll als den schützenden, der die Pest vertreibt, oder gar als den verderblichen, Pestbringenden, etwa so wie er im Anfange der Ilias erscheint, deuten zu können. Auch an die Strafe der Niobe könnte man

denken, wenn etwa unsre Bildsäule in Verbindung zu einer Gruppe anderer Gestalten gestanden hätte. Allein manche Gründe sprechen gegen diese Auslegungen. Ein geistreicher Forscher*) glaubt eine Darstellung aus den Eumeniden des Aeschylus, und zwar den Moment darin zu erkennen, wo der Gott die Furien, die es wagen, selbst in seinem Tempel zu Delphi den Muttermörder Orestes anzufallen, mit strenggebietenden Worten aus dem Heiligthume hinausweist.

Welches aber auch der Moment sein möge (und vielleicht hat der Künstler selbst an mehrere solcher charakteristischen Augenblicke gedacht) so ist die Statue in den edelsten Verhältnissen mit grossem künstlerischen Verstande gebildet, und ein Hauch poetischer Begeisterung weht aus ihr dem Beschauer entgegen. Winkelmanns enthusiastische Beschreibung dieses Kunstwerks**) ist berühmt, und zu schön, als dass ich es mir versagen dürfte, einige Stellen daraus anzuführen. Er sieht darin das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums, die der Zerstörung entgangen sind. „Der „Künstler," sagt er, „hat dieses Werk gänzlich auf das „Ideal gebaut und nur eben soviel von der Materie dazu „genommen, als nöthig war, seine Absicht auszuführen. „Dieser Apoll übertrifft alle andern Bilder desselben so „wie der des Homer den der folgenden Dichter. Ueber „die Menschheit erhaben ist sein Gewächs, und sein „Stand zeuget von der ihn erfüllenden Grösse. Ein ewiger „Frühling, wie in dem glücklichen Elysium, bekleidet die „reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger „Jugend und spielt mit sanfter Zärtlichkeit auf dem stolzen

*) Feuerbach, der vaticanische Apoll, Nürnberg 1833. S. 396.

**) Werke Th. VI. S. 259.

„Gebäude seiner Glieder. Hier ist nichts Sterbliches, „noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert; keine „Adern noch Sehnen erhitzen diesen Körper. Von der „Höhe seiner Genügsamkeit geht sein erhabener Blick, „wie ins Unendliche, weit über seinen Sieg hinaus; Ver„achtung sitzt auf seinen Lippen, und der Unmuth blähet „sich in den Nüstern seiner Nase und tritt bis in die „stolze Stirn hinauf. Aber der Friede, welcher in einer „seligen Stille auf derselben schwebt, bleibt ungestört, „und sein Auge ist voll Süssigkeit, wie unter den Mu„sen." So ergiesst sich Winkelmann in seiner begeisterten, uns schon etwas veraltet klingenden, aber darum nicht weniger schönen Sprache noch weiter. Er vergisst, wie er sagt, alles Andere über den Anblick dieses Wunderwerkes und nimmt selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen.

Auch diese Begeisterung können nun zwar die heutigen Kunstkenner nicht ganz theilen. Durch die Kenntniss der Bildwerke vom Parthenon sind wir an eine einfachere, ruhigere Haltung gewöhnt; wir werden uns nicht verhehlen können, dass in dieser Darstellung des Gottes schon etwas Absichtliches, Theatralisches, wenn auch nur in geringem Maasse, enthalten ist. Die fast über die Natur schlanken Glieder, der bedeutungsvolle Ausdruck des Kopfes, Einzelheiten, die an Fehler streifen und doch die Schönheit des Ganzen erhöhen, die rasche Bewegung, bei der mit grosser Kunst und Absicht alles für eine momentane Aeusserung concentrirt ist, alles dieses hat etwas Modernes und Anspruchsvolles. Wir finden darin eine Vorstellung des Ideals, wie sie Winkelmann selbst in dieser Stelle sehr deutlich ausspricht, wo eben nur so viel von der Materie aufgenommen ist, als

nöthig war, um die Absicht des Künstlers auszuführen, mithin ein Ueberwiegen des Geistigen, während wir von dem Kunstwerke eine völlige und gleichmässige Durchdringung der beiden Elemente, des Geistigen und des Materiellen fordern. Es ist jene subjective Idealität, ein vereinzelter Gedanke, nicht eine verkörperte Vorstellung des Volks. Bei alledem aber ist der Gedanke des Werks so schön, der Gott der Musen und der Begeisterung mit so vollem poetischen Feuer dargestellt, dass jeder Unbefangene einen Anklang dieser Begeisterung empfinden muss. Dabei hat auch die Ausführung und die Naturwahrheit nicht durch dies enthusiastische Streben gelitten, und es ist eine Schönheit und Eleganz der Linien in den Umrissen der Figur, welche das Auge besticht. Man kann, glaube ich, den vaticanischen Apoll am Besten dadurch charakterisiren, wenn man ihn das geistreichste Bildwerk des Alterthums nennt, womit denn ebensowohl auf die Vorzüge als auf das Mangelhafte der Richtung, welcher er angehört, hingedeutet ist. In welche andere Epoche könnte man daher ein solches Werk mit grösserer Wahrscheinlichkeit setzen, als in die Alexandrinische, in die Zeit des epigrammatischen Scharfsinns, wo die frische Unbefangenheit der frühern Zeit verloren war, wo aber die Epigonen des alten Griechenlands mit Empfänglichkeit und Enthusiasmus die geistigen Schätze ihrer Vorfahren durcharbeiteten. Da ist es denn sehr begreiflich, dass ein genialer, noch mit allen Mitteln der Technik vertrauter Künstler sich in platonischem Sinne für eine höhere Idee begeistert, und so dies herrliche und eigenthümliche Werk hervorgebracht hat, dem vielleicht nichts fehlt, als die reine Anspruchslosigkeit der frühern Zeit.

Unter den auf uns gekommenen Werken des Alterthums mögen noch mehrere Originalarbeiten dieser Zeit sein, wie etwa die berühmte Ariadne (früher Kleopatra genannt) im Vatican, ein herrliches, schlafendes Weib in den edelsten Formen, und der barberinische Faun, (jetzt in München) das geistreichste Bild der Trunkenheit. Eins der bewundernswürdigsten plastischen Werke des Alterthums mögen wir auch in diese Zeit setzen, den Torso des Vatican, der Inschrift zufolge von einem sonst unbekannten Apollonius von Athen. Dieses Fragment, dessen Kopf, Arme und Beine leider fehlen, zeigt den Körper eines sitzenden Mannes in kräftigem Alter. Seine Muskeln sind stark, wie durch Kämpfe herausgearbeitet, aber keinesweges hart, sondern in lebensvoller Weiche, mit dem schönsten Schwunge der Linien, die wie sanfte Wellen in einander schmelzen. Wenn die Verstümmelung dieses Meisterwerks zu bedauern ist, so hat sie für uns den Vortheil, uns recht ausschliesslich auf den Theil der antiken Kunst hinzuweisen, in welchem sie am Grössesten war, auf die bedeutsame Behandlung des Körpers. Mehr als vor irgend einem andern Werke fühlen wir hier, wie jede Muskel Leben und geistiges Leben ist, und wie eine göttliche Hoheit sich mit der vollsten Wirklichkeit verbindet. Man glaubt mit Grund, dass der Torso einen ruhenden Hercules darstellt, „wie er sich von den Schlac„ken der Menschheit mit Feuer gereinigt, und die Un„sterblichkeit und den Sitz unter den Göttern erlangt „hat" *). Dass wir die Darstellung eines Gottes sehen, ist nicht zu bezweifeln, denn die Gestalt zeigt nur das Nothwendige der menschlichen Bildung, alles Zufällige ist verschwunden, Adern und Sehnen sind nicht sichtbar.

*) Winkelmann, Th. VI. S. 167.

Aber während sonst der ideale Charakter leicht eine der Natur nicht angemessene Einförmigkeit hervorbringt, ist hier zugleich das volle sinnliche Leben, die natürlichste Behandlung des Fleisches; Ideales und Wirkliches sind verschmolzen wie in keinem andern Werke ausser den Sculpturen des Parthenon. Doch können wir vielleicht in feinen Zügen an diesem Hercules ein gewisses Bewusstsein der Kunst bemerken, das der Einfachheit des hohen Styls nicht ganz entspricht, so dass wir wohl mit Recht auf eine spätere Zeit schliessen. Dazu kommt eine Eigenthümlichkeit der Inschrift*), welche man sonst sogar erst in römischer Zeit bemerkt hat, ein Grund, dessen Zuverlässigkeit indessen nicht unbestritten ist. Auch hier mögen wir daher eine Nachbildung, aber eine höchst ausgezeichnete und geniale, eines ältern Werks annehmen; denn gewiss bestand der grössere Theil der Leistungen dieser Zeit in Nachahmungen früherer Werke und die meisten griechischen Statuen in unsern Museen werden unzweifelhaft erst jetzt gefertigt sein. Wie geistvoll und mit wie grossem Geschick diese Nachahmungen gemacht wurden, mag der schon erwähnte farnesische Hercules, welchen Glykon dem Lysippus nachbildete, mag ferner die mediceische Venus, ein Werk des Kleomenes, Sohn des Apollodorus, aus Athen beweisen, in welcher wahrscheinlich das Motiv der Knidischen Venus des Praxiteles, aber mit so grosser Freiheit und Lebendigkeit bearbeitet ist, dass sie den vollen Werth eines ausgezeichneten Originals hat, und dass ihr viel-

*) Die Inschrift, übrigens in Uncialbuchstaben, enthält das Omega in Cursivschrift, eine Vermischung die man in ältern Steinschriften nicht gefunden hat. Thiersch Epochen S. 332. vindicirt den Torso daher sogar der römischen Zeit, eine Annahme, die indessen schwerlich begründet ist.

leicht nichts fehlt, als ein geringer Grad von Unbefangenheit und wahrer Unschuld, um sie den höchsten Werken gleichzustellen.

Vorzüglich wurden ohne Zweifel in dieser üppigen und schmeichlerischen Zeit die Künstler mit Porträtbildern beschäftigt. Wie gross dieser Luxus auch in den Republiken war, beweist die Nachricht, dass die Athener dem Demetrius Phalereus nicht weniger wie 360 Statuen setzen liessen, welche sie, als er bei dem Andringen des andern Demetrius, des Poliorketes, verjagt wurde, wieder umstürzten*).

Der Luxus der geschnittenen Steine stieg in dieser Zeit auf das höchste, und die schönsten und grössten Exemplare dieser Gattung, welche in unsern Museen bewahrt werden, gehören ihr und der folgenden römischen Epoche an. Die Münzen dieser alexandrinischen Periode sind noch von hoher Vortrefflichkeit, indessen können wir an ihnen gegen das Ende derselben schon eine Abnahme des Styls bemerken.

Auch die Malerei wurde in dieser Zeit noch eifrig gepflegt, und eine nicht unbedeutende Zahl von Künstlern sind der Ueberlieferung ihres Namens würdig gehalten. Bei dieser Kunst indessen nahmen schon die Alten selbst eine Abnahme in dieser Periode wahr. Es ist begreiflich, dass die feine und geistige Charakteristik, welche das wesentlichste Verdienst der antiken Malerei ausmachte, in einer schon überwiegend auf das Körperliche und Sinnliche gerichteten Zeit nicht mehr so weit

*) Zu den vorzüglichsten auf uns gekommenen Porträtstatuen aus dieser Zeit gehören die der Schauspieldichter Posidippus und Menander im Vatican, beide in einem edlen, einfachen Styl, geistreich und meisterhaft behandelt, wenn auch weniger fleissig ausgeführt.

gelang, um höheres Interesse zu erwecken. Wir besitzen kein malerisches Werk, das wir entschieden dieser Zeit zuschreiben können, und werden die Malereien aus römischer Zeit, welche uns erhalten sind, und die einigermassen eine Anschauung von den Leistungen auch dieser Epoche geben können, erst später betrachten. Aber schon manche Nachrichten, welche aller Wahrscheinlichkeit nach sich auf diese Zeit beziehen, zeigen uns, welche Richtung die Kunst jetzt einschlug. Je mehr Luxus und Kunstliebe sich auf das häusliche Leben beschränkten, desto mehr mussten kleinere Darstellungen leicht fasslicher Art beliebt werden. Es wird uns ein Maler Pyreikos genannt, der auf den Einfall kam, Barbierstuben, Küchenscenen und dergleichen zu malen, eine Gattung, welche man mit einem derben Worte Rhyparographie, Schmutzmalerei, nannte. Andre stellten Prospecte und Häfen dar; sie wurden Rhopographen genannt. Dass diese landschaftlichen Bilder nicht den Ernst und den Kunstwerth hatten, den diese Gattung in der neuern Kunst erhielt, ist schon früher ausführlich besprochen. Es waren nur Prospecte, nur ein heiterer, gleichgültiger Schmuck der Wände. Ebenso hatten jene andern Bilder häuslicher Scenen gewiss nicht die Bedeutung moderner Genrebilder ähnlichen Gegenstandes. Auch hier fehlte den Griechen die künstlerische Richtung auf den Zauber der Farbe, der eigenthümlichen Beleuchtung, des Halbdunkels und der Reflexe. Aber auch hier würden sie diesen technischen Mangel überwunden haben, wenn er nicht aus einer moralischen Richtung hervorgegangen wäre. Selbst als der Sinn sich mehr auf das Privatleben richtete, hatte die Häuslichkeit, die Stille der Familie nicht die Bedeutung, wie in unsern Jahrhunderten. Auch nach

dem Verschwinden der Freiheit waren die Griechen auf öffentliche Wirksamkeit und auf sinnlichen Genuss angewiesen; dieses Einleben in die Einsamkeit des Hauses, das gemüthliche Verhältniss, in das wir selbst mit den leblosen Gegenständen unserer Umgebungen treten, war und blieb immer ihnen fremd. Auch fehlte ihnen jene nordische Eigenschaft des Humors, der eben das Beschränkte wohl anerkennt, aber mit einer harmlosen Ironie sein Wohlgefallen daran hat und auch darin eine Beziehung auf das Höhere zu finden weiss. Jene Schmutzmalereien, wie die Alten sie (für ihre Sinnesweise charakteristisch genug) nannten, gaben daher nur Naturstudien ohne geistigen Werth oder Scenen einer burlesken Komik. Dabei fehlte es denn ohne Zweifel nicht an Karrikaturen und Leichtfertigkeiten. Plinius erwähnt, nicht ohne Missbilligung, eines grossen Bildes von einem gewissen Ktesilochus, der noch ein Schüler des Apelles war, worauf Jupiter, den Bacchus gebärend, unter den Händen hülfreicher Göttinnen weibisch stöhnend erschien. Häufig waren Bilder nach Komödienscenen, und nach der Erfindung eines Malers, der einen Menschen in lächerlicher Haltung darstellte und ihn scherzhaft: Gryllus (Ferkel) benannte, erhielt diese Gattung von Karrikaturen den Namen der Gryllen.

Man darf aber doch nicht glauben, dass dies etwa rohe Scherze, ohne allen Kunstwerth waren. Die Feinheit des griechischen Sinnes und die Mittel einer ausgebildeten Kunst müssen auch in diesen kleinern Arbeiten sich bewährt haben. Plinius führt bei jenem Pyreikos, dem Maler der Barbierstuben und ähnlicher Gegenstände an, dass seine Malereien vollendeten Reizes (consummatae voluptatis) gewesen, und dass seine kleinen Bilder so

theuer bezahlt worden, wie die grössten vieler Andern. Sie müssen also doch Eigenschaften besessen haben, welche den Feinschmeckern der griechischen Kunst zusagten. Dass dies aber nur ein technisches Verdienst, nicht ein poetischer Inhalt war, geht aus dem strafenden Ernst hervor, mit dem Plinius jenen Maler behandelt; er lässt es dahingestellt sein, ob er sich vorsätzlich zu Grunde gerichtet, indem er dem Niedrigen nachging*). Hätten jene Bilder ein höheres künstlerisches Interesse gehabt, so würde auch dem Römer wenigstens die Nachricht davon geworden sein. Es war daher wohl nur das Verdienst einer saubern, zierlichen Ausführung in jenen Bildern, dies aber wurde um so mehr hochgehalten, als gleichzeitig andre Maler, die Skenographen (wie wir sagen würden Dekorationsmaler) mit raschem Pinsel die Wände der Reichen auf eine künstlerisch noch weniger bedeutende Weise verzierten.

Gewiss aber wird in dieser Periode jene leichte, ich möchte sagen, gesellschaftliche Grazie und Heiterkeit sich ausgebildet haben, welche wir noch in den römischen Ueberresten, namentlich in Pompeji finden. Wenigstens ein Beispiel dafür können wir schon aus dieser Zeit aufweisen, in der bekannten Mosaik der Tauben (in der Villa Hadriani gefunden, jetzt im Capitol), welche ohne Zweifel eine Nachahmung nach dem Mosaikbilde auf dem Fussboden eines Speisesaals ist, das der Grieche Sosus zu Pergamum machte, und den uns Plinius sehr genau beschreibt.

*) Hist. nat. lib. 35. c. 38. Proposito nescio an destruxerit se.

Fünftes Kapitel.

Rückblicke auf den Entwickelungsgang und die Richtung der griechischen Kunst.

Die Zeit der griechischen Freiheit war vorüber, Griechenland wurde römische Provinz. Die Sieger begannen nun auch der Kunstschätze der Besiegten sich zu bemächtigen, und diese Räubereien gewähren uns eine Anschauung von dem Reichthume, mit welchem seit den Perserkriegen die griechischen Städte sich geschmückt hatten. Schon nach dem Feldzuge gegen König Perseus von Macedonien hatte Metellus seinen Triumphzug durch griechische Kunstwerke verherrlicht; namentlich bewunderte man unter der Beute jene fünfundzwanzig Reiterstatuen, von denen wir schon sprachen, in welchen Alexander durch Lysippus seine am Granikus gefallenen Kampfgenossen verewigt hatte. Als Mummius darauf das reiche Korinth zerstörte, wurden mehrere Schiffe mit kostbaren Kunstwerken gefüllt; einige derselben gingen auf dem Meere unter, das übrige genügte, um für immer

die Begierde der Römer auf diesen Besitz zu leiten. Von nun an durften Kunstwerke in keinem über griechische oder halbgriechische Gegenden gehaltenen Triumphzuge fehlen. In dem Mithridatischen Kriege des Sulla bemächtigte sich diese Sucht des ganzen Heeres, alle begannen, wie Sallust erzählt, Statuen, gemalte Tafeln, edle Gefässe zu bewundern, für sich und den Staat zu rauben, selbst der Tempel nicht zu schonen. Die Häuser und Villen der römischen Grossen bedurften nun des Schmukkes von korinthischem Erze, Gemälden und Marmorwerken. Seit dem Triumphzuge des Pompejus richtete sich die Neigung auch auf Gemmen, ganze Sammlungen edler geschnittener Steine wurden in römischen Tempeln niedergelegt. Sogar im Frieden plünderten nun habgierige Proconsuln und Unterbeamte Tempel und öffentliche Orte und der Luxus begann griechische Kostbarkeiten zu häufen. Noch mehr im Grossen wurden diese Räubereien unter den Kaisern betrieben, Nero holte allein aus Delphi fünfhundert Statuen zum Schmucke seines goldnen Hauses herbei; und dennoch zählte noch unter Vespasian ein Römer*) auf der kleinen Insel Rhodus dreitausend Bildsäulen und meinte, dass zu Delphi, zu Athen und Olympia nicht weniger ständen.

Mit den Werken vermochten freilich die Römer nicht auch die Kunst nach Italien hinüberzuführen, in ihr erkannten die Sieger sich als die Besiegten, die italische Kunst gab ihre Eigenthümlichkeit auf und verschwand in der griechischen. Zwar blieb auch diese nicht rein griechisch, die Eigenthümlichkeiten beider Völker verschmolzen in einander und auch die Kunst nahm die Züge jenes gemeinsamen griechisch-römischen Charak-

*) Bei Plinius H. N. lib. 34. c. 17.

ters an, der sich in dem grossen Weltreiche ausbildete.

Bevor wir sie in dieser Gestalt betrachten, wollen wir noch einen Blick auf ihre Entwickelung auf heimischem Boden werfen. Höchst merkwürdig ist der Verlauf dieser Entwickelung. So herrlich die Kunst des Praxiteles und Lysippos, so bedeutend selbst noch die der alexandrinischen Epoche ist, so stehen sie doch in wahrer Schönheit und in griechischer Eigenthümlichkeit der kurzen perikleischen Epoche nach. Der ganze Gang der Entwickelung gleicht einem Berge, der langsam in weiter Dehnung sich erhebt, dann plötzlich steil zu seinem Gipfel aufsteigt und ebenso schroff wiederum sich senkt. Freilich, wenn wir unser Gleichniss durchführen wollen, sich anfangs nur mässig senkt, dann lange in gleicher Hochebene fortläuft und erst später allmälig tiefer und tiefer abfällt. Vom trojanischen Kriege an, der doch den Sänger schon begeistern konnte und uns daher schon das Leben jenes plastischen Geistes erkennen lässt, bis zu Perikles und Phidias gehen sieben Jahrhunderte hin. So lange brauchte es, um diesen Geist zu seiner völligen körperlichen Reife zu bringen, die dann so kurz nur währte; es kann wie ein auffallendes Missverhältniss in der Oekonomie der Geschichte erscheinen, dass so lange Vorbereitetes so kurzen Bestand hatte.

Noch merkwürdiger wird diese Erscheinung, wenn wir sie nicht vereinzelt, sondern im Zusammenhange mit der sittlichen Entwickelung der Griechen betrachten. In der Zeit, in welcher die Sitte am Reinsten, die Vaterlandsliebe am Wirksamsten war, trug die Kunst noch starre, unentwickelte Züge. Sie erlangte ihre höchste, edelste Blüthe erst dann, als schon die Bande, welche

den Bürger an seine Stadt fesselten, lockerer wurden, als Eigennutz und Leichtsinn dreist hervortraten, als der Bruderzwist der Hellenen begann. Es scheint dem Zusammenhange der Kunst und der Sittlichkeit, den wir früher zu bemerken glaubten, völlig zu widersprechen, dass jene erst da ihren Gipfel erreicht, als diese bereits zu sinken beginnt. Dennoch ist dieser Widerspruch nicht da. Zum Theil mag es im Wesen der bildenden Kunst liegen, dass sie der Entwickelung der Sitte nachfolgt; die harte Arbeit in dem spröden Stoffe hält nicht gleichen Schritt mit der leichtern, rein geistigen Entfaltung; sie steht in einer Beziehung zur Wirklichkeit, welche sie von der Anschauung des bereits Erschienenen abhängig macht. Aber dies abgerechnet, war der Entwickelungsgang der Sitte bei den Griechen kein anderer, als der der Kunst. Auch ihre Sitte weilte lange auf vorbereitenden Stufen, betrat dann plötzlich das innerste Heiligthum, um ebensoschnell es wieder zu verlassen. Jene edle Strenge der lykurgischen Zeit, jene aufopfernde Pietät, die wir noch in den Perserkriegen bewundern, hängt dennoch mit einer Härte zusammen, welche die höchsten sittlichen Regungen nicht aufkommen liess. Die Vaterlandsliebe, in die engen Gränzen einer Stadt eingeschlossen, in dieser heroisch schroffen Gestalt, steht allzusehr mit den Anforderungen allgemeiner Menschenliebe, mit der Entwickelung zarterer Empfindungen und höherer geistiger Erhebung im Widerspruche; sie ist doch nur ein erweiterter Egoismus. Daher auch bei diesen frühern Griechen die Sclaverei, daher so manche Grausamkeiten, daher die Neigung zu verderblicher List. Diese strengen dorischen Gestalten sind also wohl bewundernswürdige Vorbilder für gewisse Eigenschaften der menschlichen Natur,

besonders einem weichlichen, vaterlandslosen Geschlechte gegenüber, aber die Palme schönster Sittlichkeit können sie nicht erlangen. Dieser frühern Stufe hellenischer Sittlichkeit entsprachen völlig jene ältern Bildwerke mit ihren strenggeregelten Formen, ihrem einförmig starren Lächeln, mit der feierlich abgemessenen oder leidenschaftlich gewaltsamen Bewegung. Fast gleichzeitig mit dem hohen Style der Kunst erhob sich auch der sittliche Geist der Griechen zu einer höhern Freiheit, aber ebenso schnell wie die Kunst glitt er auch wieder von dieser Höhe herab zu zwar immer noch anmuthigen und selbst edeln, aber minder reinen und hohen Gestalten.

So sind also beide, die Entwickelung der Sitte und der Kunst, in ziemlich gleichem Gange fortgeschritten. Ja in moralischer Beziehung scheint sogar die höchste Stufe, welche denn doch in der Kunst eine, wenn auch nur kurze Dauer hatte, niemals erreicht zu sein. Wenigstens können wir keinen Moment erkennen, in welchem das sittliche Volksleben einen Höhepunkt, wie die Kunst in der Zeit des Phidias, oder auch nur des Skopas und Praxiteles, behauptete. An das Aufstreben gränzte unmittelbar der Verfall, an die herbe Strenge eine auflösende Weichlichkeit. Das höchste Vorbild der Sittlichkeit blieb stets nur ein erstrebtes, als man nahe daran war, es zu erfassen, war es verschwunden.

Die Erklärung dieser betrübenden Erscheinung ist, glaube ich, grade in dem zu finden, was den höchsten Vorzug der Griechen ausmacht, in der Eigenthümlichkeit ihrer sittlichen und religiösen Ansichten. Im Eingange zu der Geschichte der griechischen Kunst bemerkten wir, dass ihre Sittlichkeit, mehr als bei andern Völkern, von der Religion unabhängig gewesen war, und dass grade

dadurch ihnen die schöne Ausbildung ihres sittlichen Ideals möglich wurde. Freilich war es dies, was sie hoch befähigte, aber zugleich war darin ein Keim innern Zwiespaltes gegeben, welcher den schnellen Verfall herbeiführte. Die Götter, von welchem frühern Volke sie auch herstammten, kamen zu den Griechen auf dem Wege historischer Tradition; die sittliche Vorstellung entwickelte sich aus ihrer eignen Brust. Beide also, Religion und Sittlichkeit, hatten verschiedene Quellen. Zwar verwandelte ihr besseres Gefühl diese Götter aus blossen Natursymbolen in fühlende und handelnde Wesen, aber völlig verloren sie den Charakter jenes frühern Ursprungs nicht. Die Frömmigkeit war nicht die Quelle der sittlichen Gebote, sondern selber ein sittliches Gebot; weil es dem Menschen ziemte, die Götter zu ehren, opferte man an ihren Altären und hielt sie für die Erhalter des Rechts. Aber auch so waren sie nur Geschöpfe des menschlichen Gefühls, von diesem gehoben, nicht es erhebend.

Das sittliche Ideal der Griechen beruhete gewiss auf einer tiefen Anschauung. Die Gestalt des Menschen in der vollen Entwickelung seines ganzen Wesens und in der harmonischen Einheit seiner Kräfte schwebte ihnen vor, und für die Ausbildung dieses Grundgedankens war denn jene ursprüngliche Unabhängigkeit von religiösen Dogmen allerdings günstig. Keine ängstliche Rücksicht auf Geheimnissvolles und deshalb leicht Missverstandenes hinderte sie, dem edeln und feinen Gefühle zu folgen. Aber eine völlige Gleichgültigkeit des moralischen Elements gegen das religiöse ist denn doch wieder nicht denkbar; wie die Gestalten jener Naturgötter behielt auch ihre sittliche Anschauung (sei es durch diese Wechselwirkung oder durch eine Beschränkung der ursprünglichen

Anlage) einen sinnlichen Charakter. Die Freiheit der Individuen, die sie im Auge hatten, war nur die sinnlich natürliche, welche die Menschen vereinzelt, nicht jene höhere Freiheit, welche ihr Ziel in der höchsten geistigen Einheit, in Gott findet. Daher von Anfang an die Gefahr der Auflösung aller sittlichen Bande.

Die Ahnung dieser Gefahr war in den Gemüthern der Griechen höchst lebendig. Ihr Gefühl zeigte ihnen von Anfang an, dass nur in der Vereinigung der Individualitäten sittliches Heil sei; daher die hohe Achtung der Bande der Familie und des Staats, die strengen Gesetzgebungen, welche diese Bande immer fester zu ziehn bemüht waren. Aber dies waren zugleich auch Fesseln, welche die völlige Entfaltung der schönen Eigenthümlichkeit hemmten, und also dem tiefsten Streben des Volkes widersprachen. Daher denn die Ahnung eines einstigen Zersprengens dieser Fesseln. Dies war das dunkle Schicksal, das drohend in die heitere Welt hineinblickte; hierin gründete sich die Scheu vor allem Ueberheben, vor dem Maasslosen, vor unheiligen, dreisten Worten, ja selbst vor dem freien Gedanken, die so weit ging, dass man schon frühe die frommen Philosophen des Unglaubens an die Götter beschuldigte. Und diese Scheu war begründet, denn nur so lange sie die Gemüther beherrschte, gab es ein Griechenthum, welches Bestand hatte.

In der mächtigen Bewegung der Perserkriege wurden diese Fesseln gebrochen, der Geist der Individuen fühlte sich endlich in seiner ganzen Freiheit. Nun die Blüthe in Kunst und Wissenschaft, Wort und Gesang, Statue und Bild, Geschichte und Philosophie. Auch das Leben der Staaten entwickelte sich glänzend und kräftig; aber

im Leben zeigte sich der innere Widerspruch schneller als in jenen reinen Gebieten; mit dieser vollen, demokratischen Freiheit konnte griechische Sitte nicht bestehen. Willkür und Eigennutz, Leichtsinn und Leidenschaft begannen sofort an dem Gemeinwesen zu rütteln, seine Mauern zu untergraben. Jetzt und später finden wir einzelne, herrliche Gestalten, aber der Anblick des Ganzen, der Staaten, des griechischen Volks giebt uns schon das Bild der beginnenden Auflösung, und selbst jene Heroen sind nicht so rein, um uns dafür zu entschädigen.

So zeigte sich der innere Widerspruch des griechischen Geistes. Jenes Ideal individueller Freiheit, das ihm vorschwebte, musste nach dem Gesetze innerer Nothwendigkeit, das jede lebendige Wahrheit an das Licht treibt, sich verwirklichen, aber mit ihm konnten die bisherigen religiösen und bürgerlichen Zustände nicht bestehen. Der Glaube an diese sinnlich gestalteten Götter, an das unantastbare Heiligthum der Stadtgemeinde war nun kraftlos, jedes sittliche Gebot schwankend geworden. Man kann erstaunen, dass es nun dem regen, lebensvollen Geiste der Griechen nicht gelang, auf dem Boden dieser neuen Einsicht ihr Gemeinwesen neu zu errichten. In der That waren ihre Philosophen eifrigst bemüht und glücklich genug, eine tiefere Erkenntniss des göttlichen Wesens und der göttlichen Abstammung der menschlichen Seele, eine neue Begründung der Sittlichkeit zu erlangen oder doch zu ahnen. Aber diese höhere Einsicht konnte niemals Gemeingut, niemals Religion werden. Die Religion muss stets wenigstens die Form einer Offenbarung haben. Jene erste Offenbarung, welche in der äussern Schöpfung vor uns liegt, ist ungenügend, denn der Geist des Menschen ist selbst schon

eine höhere Offenbarung als die Natur; was er aus ihr deutet, ist wesentlich sein Werk, es hebt ihn nicht über sich. Deshalb muss die Religion eine andere, eine geistige Quelle ausserhalb des einzelnen Menschen haben, und die erste Gestalt derselben ist die Tradition. Die Philosophie aber kann niemals Tradition werden, wenigstens nicht bei dem Volke, in dessen Schoosse sie entsteht. Sie trägt immer den Charakter freier, geistiger Bewegung, sie ist ewig eine Werdende. So sehr sie sich daher einer reinern Erkenntniss Gottes näherte, ja indem sie dieses that, vollendete sie nur die Zerstörung der heimischen Religion und mit ihr des Volkswesens.

Aber sie vollendete diese Zerstörung nur. Denn begonnen hatte sie eigentlich von Anfang an, als die Sage und die Dichter die unvollkommenen Ueberlieferungen im edlern Sinne umbildeten. Von da an, so sehr auch Gesetze und Sitten das Heiligthum vor fernerem Eindringen schützen mochten, war ein Fortschritt in dieser Richtung unvermeidlich. Hätten die Griechen, wie die alten Aegypter, nichts Höheres im Sinne gehabt, als die äussere Ordnung der sittlichen Welt nach der Gestalt der sinnlichen Natur, so hätte auch ihr Volk, wie jenes, dieselbe langjährige, nur durch fremde Gewalt zerstörbare Dauer haben können. Ihr Verderben lag in ihrer höhern Begabung, darin, dass ihr sittliches Gefühl über ihre religiösen Ueberlieferungen hinausragte. Wer aber möchte das stumme unfruchtbare Beharren des ägyptischen Volks dem kurzen reich erfüllten Leben des griechischen vorziehen?

Die griechische Geschichte erscheint von dieser Seite wie eine grosse Tragödie. Wie Achilleus muss Hellas nach göttergleichen Thaten in seiner Jugendblüthe sterben,

wie Oedip und Orest muss es die Orakelsprüche erfüllen, den Göttern gehorchend die heiligen Gesetze der Welt verletzen, und so unschuldig schuldig fallen. Die Ahnung dieses Geschicks war auch den edeln Griechen stets gegenwärtig, wie ein dunkler Schatten lag sie auf der Heiterkeit des Lebens. Schon jene Heroengestalten gingen daraus hervor; in den Klagegesängen des tragischen Chors, selbst in der bacchischen Lust des Aristophanes tönt sie durch. Auch in der bildenden Kunst ist dies schmerzliche Gefühl dem feinern Auge sichtbar. An den frühern Werken erscheint es in der starren, strengen Ruhe der Resignation, an den spätern, selbst bei solchen Gestalten, in denen nur Genuss und Kraft zu leben scheinen, weht es uns aus den stillen, schönen Zügen wie ein Hauch der Klage an, wie leise Wehmuth oder gebändigte Leidenschaft. Wohl stehen diese Götter in seliger Ruhe da, mit dem Gefühle voller Befriedigung und Bedürfnisslosigkeit; aber wir fühlen einen Anklang der Sehnsucht, der auch uns mitten in diesem Vollgenusse des Lebens befällt, der Sehnsucht nach etwas Höherem. Und grade dieser Zug geheimer Klage gewährt diesen Werken eine höhere Weihe, ohne welche ihre anmuthigen Formen bloss den Charakter schmeichlerischer Sinnlichkeit tragen würden; es lebt darin eine tiefere Frömmigkeit als in den Mythen jener Götterwelt, ein sehnsüchtiges Aufblicken aus dieser schönen, aber vergänglichen Welt zu einem höhern Dasein, eine Ahnung, dass ihrem reich begabten Leben noch eine höhere Weihe fehle.

Sie konnten freilich dies Unbekannte noch nicht nennen. Wir, die Spätern, durch das Christenthum belehrt, können und müssen uns davon Rechenschaft geben, wäre

es auch nur (da wir nicht befürchten dürfen, von jener Schönheit auf falsche Wege verlockt zu werden), um die Vorzüge, die wir dessenungeachtet anerkennen, gerecht zu würdigen. Einem Begriffe, der zu den edelsten gehört, welche das Christenthum uns gelehrt hat, waren die Griechen sehr nahe, dem des Reiches Gottes; nach einer sittlichen Weltordnung, in welcher Freiheit und Recht nach ewigem Gesetze regierten, strebten alle ihre Gedanken. Aber weil ihnen die Erkenntniss eines einigen, vollkommenen Schöpfers und Vaters fehlte, gestaltete sich diese Vorstellung nur als die einer äusserlichen Ordnung des Staates. Alles was über die Gränzen dieses Begriffes hinausgeht, war ihnen daher fremd oder feindlich, sie ignorirten es oder drängten es in den Hintergrund. Daher erkannten sie die freie Natur, welche uns als die Schöpfung Gottes Liebe einflösst, nicht an, sie verwandelte sich ihnen in dämonische, freundliche und feindliche Wesen. Daher durften sie die zartern, freieren Regungen des Gemüths nicht gelten lassen, welche in der Richtung auf eine geistige Gottheit ihr Ziel und ihre Weihe haben; ihnen waren sie als widerstrebend und auflösend die gefährlichsten Feinde der Sittlichkeit. Daher hat die Geschichte ihrer sittlichen Entwickelung (wenn wir von der Naivetät der homerischen Vorzeit absehn) nur zwei Gestalten, jene strenge, harte Bürgerlichkeit bis zu den Perserkriegen und die zwar noch anmuthigen und edeln Formen der individuellen Bildung, die aber die Einheit des Ganzen auflösen. Eine Zeit, in der beide Gegensätze sich ausgleichen, giebt es nicht. Ihre Vorstellung hält sich gleichsam in einer sinnlich sittlichen Mitte, zwischen den Polen der unbewussten Natur und der höchsten geistigen Freiheit. Das Sinnliche ercheint ihnen

veredelt, das Geistige in unauflöslicher Einheit mit der sinnlichen Erscheinung. Der Mensch wird nicht in der bleibenden Innerlichkeit der Seele, sondern nur in der flüchtigen, äusserlichen That erkannt. Das Edle und Nachzuahmende in dieser ethischen Vorstellung ist der Begriff einer vollen Harmonie, der völligen Individualität, aber sie wollen diese gleichsam zu leichten Kaufs erlangen. Es ist ein jugendliches Ideal, das gegen die Gesetze der Wahrheit und Wirklichkeit verstösst, und daher auch in der Wirklichkeit nicht realisirt wird. In ihren philosophischen Forschungen gehen sie zwar zum Theil über diese Schranken hinaus; aber auch hier noch, so lange die Philosophie jenen griechischen Grundzug harmonischer Durchbildung festhält, bei Platon, giebt sie nur ein schönes, erhabenes, vielfach lehrreiches, aber doch der Wirklichkeit entrücktes Phantasiebild. Bei Aristoteles tritt sie zwar schon der Wahrheit bedeutend näher, aber nur als subjective Forschung, nicht mit der Kraft zu neuer Gestaltung der griechischen Welt. Sie überschritt gleichsam die Gränzen des griechischen Geistes und wurde, wie ein Vermächtniss, erst kommenden Geschlechtern recht fruchtbar.

Für die Kunst war nun dieser Mangel bei Weitem nicht so gefährlich und dagegen jene Richtung auf harmonische Individualität höchst günstig; hier waren die Griechen daher auch dann noch schöpferisch oder doch fruchtbar, als ihre Sittlichkeit schon erschlafft und unkräftig zu grossartiger Gestaltung war. Dennoch können wir auch in der Kunst die Mängel dieser Weltansicht spüren. Alle Aufgaben, die über die Gränze der einzelnen schönen Persönlichkeit hinausgehen, blieben unberührt oder wurden unvollkommen gelöst. Dahin gehört vorzüglich die Land-

schaft, dahin ferner die Darstellung des Menschen in seiner irdischen Umgebung, in seiner Verwandtschaft mit der lebenden Natur; ihre Auffassung war immer eine ideale, sie isolirten den Menschen, machten ihn göttergleich. Deshalb hatten sie auch für den geheimen Zauber der Lichtwirkungen keinen Sinn; ihre Kunst war vorherrschend plastisch, auch in der Malerei. Daher behielt ihre Architektur beständig den Charakter der Aeusserlichkeit; der heitere, plastische Säulenschmuck, der nur im Aeussern seine volle Bedeutung hat, blieb stets das Ziel ihrer Leistungen. Eine Architektur des Innern, die nur in der Perspective und in freien Wechselwirkungen ihre Schönheit hat, kam nicht auf. Auch in der Poesie ist dieser plastische Charakter unverkennbar. Ihre Tragödie, so bewunderswürdig sie ist, giebt nur die Conflicte der Weltgesetze, nicht die tiefern Conflicte des Gemüths mit den Verhältnissen. Sie lässt die Handlung nicht vor den Augen des Zuschauers entstehen, sondern setzt sie voraus und entwickelt nur ihre Folgen und Wirkungen, gleichsam in einer Gruppe der Gestalten. Sie giebt daher ihrem Inhalte nach nicht ein Bild des Weltganzen, ihrer Form nach nicht eine dramatische Entwickelung im vollsten Sinne des Worts. Die grösseste Bedeutung dieser Gattung war, dass sie in plastischer und hörbarer Darstellung alle künstlerischen Elemente vereinte und so eine harmonische Gesammtwirkung im höchsten Style hervorbrachte. Nicht minder fehlte ihrer Musik die tiefe Innerlichkeit und die reiche Entfaltung, welche diese Kunst in christlicher Zeit erlangt hat; darüber sind alle Forscher dieses schwierigen Theils der Geschichte einverstanden.

Aber alle diese Mängel sind eigentlich nur für die Betrachtung der griechischen Kunst im Ganzen, für ihre

Vergleichung mit andern Völkern vorhanden. Sie zeigen eine Beschränkung des Kunstgebiets und allenfalls der Aufgaben, die man sich stellte; für die Vollendung des einzelnen Werkes war diese Beschränkung ein Vorzug. Denn das wichtigste Erforderniss, die innere Harmonie, wurde durch die engere Auffassung des Gegenstandes erleichtert; die Gegensätze, die zu vermitteln waren, lagen einander näher. Daher jenes Gepräge der Vollendung, der Befriedigung an den edlern griechischen Kunstwerken, wenigstens da, wo der Gegenstand die Gränzen ihres geistigen Gebiets nicht überschritt. Hier war das, was auf sittlichem Boden verderblich wurde, fördernd. Jene Beschränkung, welche die tiefste Wahrheit der Dinge und das innerlichste Gefühl nicht erkannte, wurde hier zur heilsamen Gränze, zum Maasse der Schönheit; die ideale Auffassung, welche in der ethischen Anwendung nur die beiden Formen des Gezwungenen und des Ausgelassenen möglich machte, brachte für die Phantasie die Wirklichkeit der Kunst näher und erleichterte es dieser, sich auf ihrer Höhe zu halten. Unter allem Vortrefflichen und Edeln, was die griechische Welt hervorgebracht hat, ist daher die Kunst das Höchste, hier erreichte sie, was ihr in der Wirklichkeit versagt war.

Die Griechen selbst waren sich dieser hohen Bedeutung der Kunst nicht bewusst; ihre ästhetischen Begriffe sind sogar ziemlich unklar und daher unter den Neuern der Gegenstand abweichender Auslegungen geworden. Namentlich hat man darüber, ob sie ein Ideal als das Vorbild der Kunst anerkannten oder diese nur für eine Nachahmung der Natur hielten, höchst verschiedene Urtheile gefällt. Es fehlt nicht an Aussprüchen, welche auf einen Idealbegriff hindeuten. Mehrmals ist davon

die Rede, dass die Kunst die Menschen besser machen müsse, als sie seien. Der Künstler, welcher den Jupiter oder die Minerva bildet, heisst es an einer andern Stelle*), betrachtet nicht irgend einen, nach dessen Aehnlichkeit er die Züge formt, sondern in seinem Geiste steht ein Bildniss höchster Schönheit, nach dessen Aehnlichkeit er seine Kunst und Hand leitet. Plato will den Maler, der einen vollkommen schönen Mann dargestellt habe, nicht deshalb tadeln, weil er nicht zu beweisen wisse, dass es einen solchen gebe. Allein in andern Stellen und zwar in denen, die am Ausführlichsten von der Kunst handeln, wird doch nur von der Nachahmung der natürlichen Dinge, und zwar dies in einem sehr niedrigen Sinne gesprochen. Merkwürdigerweise steht grade bei Platon, dessen ächtgriechischer Kunstsinn in der Ausstattung seiner Dialoge unverkennbar ist, der über das Schöne so begeistert und so herrlich philosophirt, die Kunst in sehr geringem Ansehn. Die Ideen stammen von Gott her, die wirklichen Dinge sind nur die Abbilder dieser Ideen und diese Abbilder nun ahmt die Kunst ohne Einsicht nach. Zwar spricht er im Phaedrus schön von der göttlichen Begeisterung des Dichters, aber er spricht hier nicht bloss von der Kunst und die ganze Rede beabsichtigt nur die höhere Stimmung des Geistes einer nüchternen, einseitigen, entgegenzusetzen. Auch hier liegt vielmehr eine ungünstige Ansicht von der Kunst zum Grunde; eben weil den Dichtern die Einsicht fehlt, sprechen sie das Richtige, wenn es geschieht, nur aus göttlicher Eingebung. Die Kunst ist diesem Denker nicht bloss ohne Erkenntniss, sie verbindet sich auch mit den schlechtesten Leidenschaften der menschlichen Seele.

*) Cic. Orat. c. 2. und Plato de Republ. VI. p. 484. C.

Besonders eifert er gegen die Dichter; von Homeros an geben alle nur Schattenbilder der Tugend und der andern Dinge, worüber sie dichten, die Wahrheit aber berühren sie gar nicht. In seinem Staate werden daher die Künste sehr strenge behandelt. Die Tragödie und Komödie sind gar nicht geduldet, weil sie die Verherrlichung schlechter Gemüthsverfassungen geben; ihre Meister und Darsteller werden, wie es in anmuthiger Laune heisst, zwar als heilige, wunderbare und süsse Männer verehrt, aber, das Haupt mit vieler Salbe begossen und mit Wolle bekränzt, in eine andere Stadt geleitet. Auch in der Musik sind nur zwei Tonarten gestattet, die kriegerische oder gewaltige und die besonnene; vielseitige Instrumente und Flöten werden verbannt. Ueberhaupt werden die Künstler überwacht, und nur solche zugelassen, welche eine glückliche Gabe besitzen, der Natur des Schönen und Anständigen überall nachzuspüren.

Bei Aristoteles steht die Kunst schon in höherer Achtung; er hat ihr bekanntlich ein eigenes Buch gewidmet, die Poetik. Hier vergleicht er in einer vielbesprochenen Stelle die Poesie mit der Geschichte und nennt jene philosophischer und vortrefflicher, weil sie das Allgemeine und die Dinge, wie sie werden sollten, diese dagegen das Einzelne und Geschehene darstelle. Zwar setzt auch er den Zweck der Kunst nur in die Nachahmung, aber doch in einem weitern Sinne, indem er eine dreifache Nachahmung unterscheidet, die von dem, was war oder ist, die von dem, was nur in der Sage und in der Meinung der Menschen lebt, und endlich die von dem, was sein soll. Er nimmt also schon eine Nachahmung des Gedachten an. Die Bedeutung der Nachahmung liegt aber im Lehrreichen; denn zu lernen sei

nicht nur den Philosophen angenehm, sondern auch den andern wenn sie es schnell thun könnten. Deshalb erfreuten sie sich an Bildern, weil sie diese betrachtend vergleichen und so darüber urtheilen könnten, was jegliches Ding sei. Man sieht, dass auch hier eine sehr tiefe und begeisterte Kunstlehre noch nicht gedeihen konnte, und in der That steht auch die des Aristoteles, wie golden und bedeutsam einzelne seiner Erfahrungssätze sein mögen, noch auf einer niedrigen Stufe. Indessen ist doch bei ihm schon der Uebergang zu den Auffassungen der Spätern zu erkennen.

Jene platonischen Kunstansichten, auch selbst die Widersprüche, welche man darin nachweisen kann, sind dagegen höchst charakteristisch für den eigentlich griechischen Standpunkt. Platon ist offenbar noch nicht dahin gekommen, die Kunst von den Lebensaufgaben oder überhaupt die theoretischen Elemente von den praktischen zu trennen. Seine Philosophie gewährt ihm wohl reine Erkenntnisse, aber diese sind nur ein Mittel; ihr eigentliches Ziel ist ein praktisches, sie soll den Menschen im Einzelnen und im Staate zum Guten und Schönen machen. Sie ist daher selbst ein künstlerisches Bestreben, und zwar das höchste, welches nach den höchsten Ideen und nicht bloss zu eitler Ergötzung, sondern mit der Kraft voller Wirklichkeit schafft. Daher blickt er denn auf jene andre Kunst, die ohne Einsicht und ohne nützlichen Zweck bildet, mit einer Geringschätzung herab, die vielleicht nicht ohne geheime Eifersucht ist; denn auch er musste fühlen, dass diesen Künstlern ihr Werk mehr als ihm gelinge. Hieraus erklärt sich denn die merkwürdige Erscheinung, dass Platon, der Verächter der Kunst, grade vorzugsweise die Begeisterung der künstlerisch Gesinnten

erweckt hat; was er von der Wirklichkeit sagt, gilt Andern für die Kunst.

Bei ihm erscheint der Grundirrthum des griechischen Wesens, die Verwechselung der Wirklichkeit und der Kunst, die Behandlung jener nach den Rücksichten einer künstlerischen Idealität, auf seinem Höhepunkte. Aber diesem Irrthume liegt die tiefste Wahrheit, die der Einheit des Wahren und des Schönen, zum Grunde, und sie ist vielleicht mit jugendlicher Uebereilung und Naivetät, aber auch mit dem tiefsten, gläubigsten Enthusiasmus ausgesprochen. Platon ist daher der edelste Repräsentant des Hellenismus, und seine Werke sind für alle Zeiten eine Quelle der reinsten Begeisterung für alle die einer höhern Betrachtung der Welt fähig sind, geworden.

Siebentes Buch.

Die italischen Völker.

Erstes Kapitel.

Die Etrusker.

Im weltgeschichtlichen Zusammenhange folgt die Blüthe des römischen Volkes unmittelbar auf die des griechischen. Zur Zeit des Verfalls griechischer Freiheit war Rom, wenige Jahrhunderte vorher gegründet, soweit gereift um nach den Zügeln der Herrschaft zu greifen. Noch enger ist das Band, das beide Völker in der Kunstgeschichte verbindet. Denn die römische Kunst war wesentlich eine griechische, sie schloss sich nicht bloss an diese an, sie bekannte sich geradezu als Nachfolgerin und Schülerin derselben. Anfangs, sagen die römischen Schriftsteller selbst, was alles tuscanisch, dann griechisch. Sie sagen damit wohl etwas zu viel, es war nicht ganz griechisch, mit den griechischen Elementen mischte sich etwas ihnen Fremdartiges, Italisches. Aber dies Italische, welches aus der frühern Kunst her sich erhielt als die Römer ernstlich der griechischen nachstrebten, wirkte unbemerkt und wider den Willen der Künstler,

und blieb daher unbenannt. Wenn zwei Ströme von verschiedenen Bergen herabfliessend, im tiefern Thale sich vereinigen, dann verliert der kleinere seinen Namen, aber seine Wellen mischen sich dem grössern Strome und trüben seine Farbe, und ein Neues hat unter altem Namen sich gebildet. So auch ging die italische Kunst namenlos aber nicht wirkungslos in die griechische über, und wir müssen, wollen wir die Färbung verstehen, die sie im Römerreiche erhielt, zu den Quellen jener zurückgehn.

Italien wurde in frühester Zeit von vielen unabhängigen Völkerschaften bewohnt, deren Geschichte aber mit ihrer Freiheit durch die Herrschaft der Römer, auffallend genug, fast ganz erloschen ist. Sie gehörten dem pelasgischen Stamme an, demselben aus dem die Griechen ihren Ursprung herleiteten; aber sie waren, sei es durch Colonisation und Einfälle entfernterer Völker, sei es durch eigne Verwilderung, so weit hinter jenen Stammgenossen zurückgeblieben, dass sie ihnen entfremdet wurden, und dass die Griechen, welche sich später an den südlichen Küsten Italiens niederliessen, mit ihnen in keine Verbindung traten, sie als Barbaren behandelten. In der That scheint auch bei keinem dieser Völker höhere Bildung aufgekommen zu sein, als bei den Etruskern*), und wir haben daher diese als die Repräsentanten des

*) Sowohl über die Etrusker wie über die andern altitalischen Völker sind in Folge neuerer Ausgrabungen und Forschungen weitere Aufklärungen zu erwarten, welche namentlich auch über den Culturzustand dieser Völker so wie über ihren Zusammenhang mit den alten Griechen ein helleres Licht verbreiten können. Bis jetzt enthält das Werk von K. O. Müller, die Etrusker, Breslau 1828 noch die beste Zusammenstellung der Nachrichten über dieses Volk. Micali, Italia avanti il dominio dei Romani, in verschiedenen Ausgaben und Inghirami, Monumenti etruschi, geben die reichhaltigste Sammlung von Abbildungen.

italischen Geistes zu betrachten. Namentlich gilt dies in Beziehung auf die Umgestaltung des griechischen Geistes unter den Römern, denn alles was diese, vor ihrer Kenntniss des Griechischen, an geistiger Bildung besassen, hatten sie von den Etruskern aufgenommen.

Allein auch über dies wichtige Volk sind unsere Nachrichten sehr unvollkommen; wir schöpfen nur aus den vereinzelten Angaben römischer Schriftsteller und aus den Kunstdenkmälern, die uns erhalten sind. Selbst die Sprache der Etrusker ist uns nur durch vereinzelte Inschriften, nicht durch ein schriftstellerisches Werk bekannt. Sie ist, nach diesen Ueberresten, eine der griechischen sehr fremde, so dass man daraus auf einen entfernten, nordischen Ursprung schliessen zu müssen geglaubt hat. Dennoch war bei den Etruskern eine grosse Hinneigung zu allem Griechischen; namentlich ihre Kunstwerke zeigen dies oft, nicht bloss in den Formen, sondern auch in den Gegenständen. Sie behandeln darin die griechischen Mythen, unter andern häufig den trojanischen Sagenkreis, mithin nicht bloss eine Götterlehre sondern eine That des Volks, als wenn es ihr nationales Eigenthum wäre; eine Erscheinung, welche sich wohl nur durch den Zusammenhang des Stammes erklären lässt. In Beziehung auf Götterlehren waren zwar alle Völker der alten Welt nicht völlig spröde gegeneinander, sie hatten das Gefühl einer gemeinsamen Tradition; aber die Aufnahme halbgeschichtlicher Sagen in den Kreis ihrer Mythen scheint ohne die Ueberzeugung nationaler und religiöser Verwandtschaft nicht wohl denkbar. Auch finden wir wirklich in allem, was wir von den Etruskern wissen, zwar grosse Abweichungen von dem Griechischen, aber doch nur solche, welche nicht entschieden Fremdes,

sondern nur Modificationen eines verwandten Grundcharakters zu sein scheinen. Wir können uns auch nach den dürftigen Nachrichten ein ziemlich ausreichendes Bild der Verschiedenheit beider Völkerstämme machen.

Am Besten sind wir von den politischen *Verhältnissen* Etruriens unterrichtet. Auch hier lag, wie in Griechenland, ein republikanischer Geist den Staatseinrichtungen zum Grunde; auch hier herrschte die Stadtgemeinde vor. Allein die verschiedenen Städte waren hier nicht bloss, wie dort, durch das geistige Band der Nationalität und der Religion, oder durch einzelne Institute verbunden, welche (wie die öffentlichen Spiele, die Orakel, selbst das Amphiktyonengericht) nur eine freie, mehr moralische Einwirkung hatten. Ihr Zusammenhang beruhete auf einem förmlichen Bündnisse, auf rechtlichem Vertrage. Ebenso ruhte auch die innere Verfassung der Städte auf festen, conventionellen Rechtsverhältnissen; die Macht war nicht der Volksgemeinde gegeben, sondern gewissen Adelsfamilien, denen nicht bloss Fremde und Sclaven, sondern auch das freie Volk unterworfen war, und aus denen wahrscheinlich auch die Könige genommen wurden. Wenn es in Griechenland, in Athen namentlich, Geschlechter gab, die ihren Ursprung von den Heroen und den Fürsten der Heldenzeit ableiteten, so waren doch ihre Vorrechte bis auf die einflusslose Ehre eines Priesteramts frühzeitig erloschen; bei allen italischen Völkern dagegen erhielt sich eine festgeschlossene Aristokratie im Besitze der Macht. Eine solche Verfassung hat gewöhnlich die Folge, dass die Liebe zum Vaterlande eine weniger reine und weniger innige, dagegen das Band der Familie, besonders in den bevorzugten Häusern, ein festeres ist; so scheint es auch in Italien gewesen

zu sein. Das letzte zeigt sich schon äusserlich an den Namen. In Griechenland gab es keine Familiennamen; die Namen waren freier Wahl überlassen, man bildete sie aus wohlklingenden Wörtern guter Bedeutung; zur nähern Bezeichnung fügte dann der Sohn den Namen des Vaters hinzu. Selbst in jenen wenigen alten Geschlechtern, die sich in Griechenland erhielten, wurde der Name des Geschlechtes nur als ein überflüssiger Zusatz beibehalten, ähnlich wie bei den ältern Heroenstämmen das aus dem Namen des Stammvaters gebildete Wort (das Patronymikon) nur eine historische Bedeutung hatte. In Italien dagegen führte jeder Freigeborne den Familiennamen in Verbindung mit seinem Vornamen. Daher kommt denn auch hier eine Rücksicht auf die Ahnen des Geschlechts, gar nicht mehr bloss in so freier poetischer Beziehung, sondern als ein Rechtstitel vor.

Diese Adelsherrschaft gründete sich ohne Zweifel zum Theil auf religiöse Ansichten des Volks. Nur die Patricier waren Priester, und die Religion war so gestaltet, dass sie ihren Dienern gewaltigen Einfluss verlieh.

Auch die Götterlehre der Etrusker ist uns zwar nur sehr unvollkommen, aber doch hinlänglich bekannt, um ihre Verschiedenheit von der griechischen wahrzunehmen; es herrschte darin ein allegorisches und moralisches Element vor. Bei den Griechen sahen wir, wie unbekümmert man in der frühern und bessern Zeit um die sittliche Bedeutung der Mythen war; die Götter waren aber dafür völlig lebende Gestalten, die ihren Charakter in ihren Thaten aussprachen. Ihre Beziehung auf die Menschen, als Erhalter des Rechts und als Leiter der menschlichen Schicksale, kam nur allmälig in Betracht, und trat nur bei untergeordneten Gottheiten, bei den Eumeniden

und ähnlichen Gestalten, bestimmter hervor. Bei den italischen Gottheiten dagegen erscheint diese Beziehung als das Wesentliche. Sie hatten keine Geschichte, kaum dachte man sie sich bestimmten Geschlechts, man nannte sie bald männlich bald weiblich; sie wurden nicht als vollendete Personen um ihrer Persönlichkeit willen, sondern als herrschende Mächte um ihrer Wirkung willen verehrt. Grossentheils sind sie bloss Personificationen nützlicher Naturkräfte oder moralischer Eigenschaften; das vollständige System der etruskischen Götterlehre verbarg vielleicht eine durchgeführte, theoretische Auffassung der Natur*). Auch der griechische Olymp war nicht durch ein festes äusseres Gesetz geschlossen, aber er bildete doch einen schönen, vollendeten Kreis von Idealgestalten; in Italien fand jeder allegorische Begriff leicht seine Vergötterung. Aus dieser religiösen Richtung erklärt sich denn auch die Neigung der italischen Völker fremden Cultus aufzunehmen, welche wir in allen Jahrhunderten der römischen Geschichte erkennen, so wie jenes Anschliessen der Etrusker an die griechischen Mythen. Das Bedürfniss geschichtlich ausgebildeter Heroengestalten machte sie dazu geneigt.

Dagegen stand hier die Religion in viel näherer Verbindung mit dem Leben der Einzelnen. Bei den Griechen

*) K. O. Müller a. a. O. II. 108. Daher spricht denn Creuzer, Symbolik II. 993, von dem Vorherrschen des mystischen Elements in dem Glauben der Etrusker, welches hier nicht wie in Griechenland, dem poetischen unterlag. Indessen war diese Mystik allem Anscheine nach nur eine verständige, trockene und willkürliche Auffassung, welcher man mit Unrecht einen Vorzug vor jener Poesie einräumen würde. Häufig gilt es auch, was K. O. Müller a. a. O. S. 358 bemerkt, dass unsre Archäologen grade da, wo üppiger Lebensgenuss und schwelgerische Sinnlichkeit am Deutlichsten hervortreten, Mysterien erblicken.

waren Götter und Menschen fast unabhängig von einander, es war ein Reich der Freiheit; hier, wo die Götter nur Darstellungen menschlicher Wünsche und Rücksichten waren, musste alles Einzelne auf sie zurückführen. Das Jahr bestand aus einer Reihe religiöser Feste, die auf den Wechsel der Jahreszeiten Beziehung hatten und den Segen der Götter auf die regelmässigen Geschäfte und Zwecke des Landbaues herabflehen sollten. Der Kalender war dadurch ein Geheimniss priesterlicher Sorgfalt, durch ihn lenkten die Patricier — denn sie allein waren ja Priester — das Leben des Volks. Auch ausser den regelmässigen, vom Sonnenlaufe abhängigen Geschäften, durfte nichts ohne religiöse Weihe unternommen werden. Die Griechen opferten wohl vor grössern Unternehmungen oder fragten die Orakel um Rath; nach etruskischem Ritus aber musste nothwendig jedem Unternehmen eine Frage an das Schicksal vorhergehen. Und zwar war diese weder eine blosse Bitte durch das Opfer, noch eine deutliche Frage mit ausgesprochener Antwort aus dem Munde des weissagenden Gottes oder Priesters, sondern statt dessen ein Augurium, Beobachtung der Zeichen im Leibe des geopferten Thieres, des Fluges der Vögel, des Blitzes und anderer Erscheinungen am Himmelsgewölbe. Also nicht geistige Worte, nicht der feste geregelte Lauf der Gestirne, sondern Zufälligkeiten, die verschiedener Deutung unterworfen waren, erhielten Einfluss auf die Thaten und Schicksale der Menschen. Die Deutung dieser Zeichen wurde in den Priesterschulen erlernt, und den adligen Wahrsagern wurde dadurch die Macht verliehen, unter frommem Scheine das Volk nach ihrem Willen zu bestimmen.

Durch die Beziehung der Religion auf alle Begeben-

heiten des Lebens erhielt dieses einen ernsten Charakter, ja sogar etwas Trübes. Deshalb erschienen die Etrusker den Römern denn auch als besonders fromm. Dies Volk, sagt Livius, war vor allen andern der Religion ergeben, um so mehr als es in allen Künsten zur Uebung derselben ausgezeichnet war. Eben dieser trübe Ernst musste auch die Sehnsucht nach einem bessern Zustande herbeiführen. Diese spricht sich zunächst schon in den Mythen der italischen Völker von einem verlornen g o l d n e n Zeitalter aus, welches die Welt unter der Herrschaft des Janus und Saturnus erlebt hatte; eine Sage, die bei den heiteren, vorwärts strebenden Griechen nicht so ausgebildet war. Ebenso steht mit diesem Trübsinne in Verbindung die stete Rücksicht der alten Etrusker auf das Leben nach dem Tode. Die Griechen kannten schon in ihren Heroensagen einen Ort der Strafen, welche die Götter verhängt hatten, sie sangen später auch wohl (vielleicht nach eleusinischen Geheimlehren, vielleicht auch nur in poetischer Begeisterung) von den glücklichen Inseln der Seligen *). Aber im Ganzen war ihnen Elysium ein Schattenreich thatenlosen, freudenlosen Beharrens, dessen sie nicht gern und nicht leicht gedachten. Mit der ehrenvollen Bestattung, mit der Sicherung des Nachruhms war alles gegeben, worauf sie für ihre Verstorbenen Anspruch machten. Den Tod bildeten sie als den lieblichen Knaben, der die Fackel senkt, die Gräber schmückten sie mit heitern, anspruchslosen Formen. Mit liebenswürdigem Leichtsinn eilten sie vorüber, um den Ernst der Todesgedanken nicht aufkommen zu lassen. Ganz anders war der Sinn der Etrusker. Die Rücksicht auf ein Leben nach dem Tode war bei ihnen vorherrschend, es verbanden

*) Pindar Olymp. VI. 109. und in den Klageliedern.

sich damit die Begriffe von Lohn und Strafe oder doch von Glück und Unglück. Jeder Einzelne hatte, scheint es, zwei Genien, den guten und den bösen, beide in einem Kampfe um ihn begriffen, den wir auf den zahlreich erhaltenen Aschenkisten und also mit deutlicher Beziehung auf den Tod dargestellt sehen. Diese Genien sind geflügelte, kampffähige weibliche oder männliche Wesen, und zwar der gute von weisser, der böse von schwarzer Farbe. So ziehen sie in den Wandmalereien der Gräber die trauernde, verhüllte Seele auf ihrem Wagen von dannen. Die Lehre der Etrusker erhielt dadurch einen moralischen Schein. Ein Grieche aus der Zeit des August (Dionys von Halikarnass) vergleicht die römische, seiner Darstellung nach von Romulus eingeführte Religion mit der griechischen, und wir können, da im Wesentlichen jener römische Cultus etruskischen Ursprungs war, uns hier auf ihn beziehen. Da rühmt er es denn, dass der römische Gesetzgeber die unsittlichen Fabeln der Griechen, den Kindermord des Saturn, die Empörung des Jupiter gegen seinen Vater und Aehnliches nicht aufgenommen habe. Auch manche griechischen Mythen, fügt er hinzu, enthielten Nützliches, zum Trost bei menschlichen Zufällen oder zur Abwehr von Leidenschaften und Thorheiten, aber meistens würde dies Heilsame nur den Weisern und tiefer Blickenden anschaulich, während der grosse Haufe nur das Schlimmere auffasse und entweder die Götter als leidend wie Menschen verachte, oder sie gar zum bösen Beispiele brauche. Nach einer solchen politisch klugen Rücksicht scheint in der That die Lehre der Etrusker gebildet zu sein.

So wie die Einzelnen ihre Genien, so hatte denn auch jedes Geschlecht seine Laren, jeder Haushalt

seine Penaten, Schutzgötter, mit denen man sich eng verbunden glaubte, deren Bilder im Hause aufgestellt waren, und ihre hergebrachte Verehrung erhielten. Auch in Griechenland glaubten die Städte den besondern Schutz dieser oder jener Gottheit zu haben, und die Einzelnen hielten sich in gleicher Weise besonders begünstigt und verpflichtet; aber es beruhte dies dann auch auf bestimmter Verwandtschaft des Charakters der Gottheit mit den Vorzügen der Stadt, auf freier Wahl oder besonderer Meinung des Einzelnen. In Italien hatten die Hausgötter keine Eigenthümlichkeiten, sie waren eben nur der Geist der Familie. Wir sehen daher auch hier wieder von religiöser Seite her das Band der Familie als das enggeknüpfte. Während bei dem Griechen der freie Einzelne unmittelbar im Verhältniss zum Ganzen des Volks oder der Stadt stand, bildete hier das Haus eine mittlere Macht, den Einzelnen näher beschränkend, dem Ganzen aber auch von seiner Regsamkeit etwas entziehend.

Bei einer solchen Richtung wurden die Tugenden des Familienlebens mehr wie bei den Griechen ausgebildet; schon das Interesse der Aristokratie brachte eine Beobachtung des Anstandes mit sich. Wenn wir wenigstens beim Mangel näherer Kenntniss der etrurischen Sitten von den Römern auf diese ihre Stammverwandten und Lehrer schliessen dürfen, ist hier ein Vorzug der italischen Welt nicht zu verkennen; namentlich gewinnen die Frauen. Die Sitte forderte zwar Unterwürfigkeit gegen Vater und Ehegatten und gestattete ihnen nicht eigenes Auftreten zur Wahrnehmung ihrer Rechte. Aber sie liess ihnen Freiheit des Umganges und moralischer Aeusserung, und hielt sie nicht, wie noch zum Theil bei den Griechen, in orientalischer Absonderung.

Dem Privatleben der Etrusker wird Prunk und Ueppigkeit nachgesagt; ihre Mahlzeiten waren bei den Griechen berüchtigt, römische Dichter nennen sie: die feisten Etrusker. Die Künste der Bequemlichkeit und des Nutzens waren sehr vervollkommnet, Handel und Schifffahrt blüheten. Die Tracht war der griechischen und begreiflicherweise der römischen verwandt, aber doch bunter und prunkender. Eigenthümlich sind die hetrurischen Stiefeln; sie hatten eine hohe Sohle, waren gewöhnlich roth und mit goldnen Bändern gebunden, und gingen bis über die Wade, wo ein ausgezackter Rand herabhing. Ausserdem kommt mancher ungriechische Schmuck vor, besonders Halsketten bei Frauen und Kindern, an denen bei diesen eine Kapsel, die Bulla, wahrscheinlich mit einem amuletartigen Inhalte hängt. Höheres geistiges Leben in Dichtung und Wissenschaft scheint sich bei ihnen nicht entwickelt zu haben, es vertrug sich nicht mit einem System abergläubischer Ceremonien und unterdrückender Herrschaft; dass aber die Empfänglichkeit dafür nicht ganz fehlte, zeigt schon die Aufnahme griechischer Mythen.

Diese wenigen Züge können genügen, um uns ein Bild des hetrurischen Volks, das uns bei der Betrachtung seiner Kunst begleitet, zu geben. Wir sehen es kräftig, verständig, thätig, alles vielleicht in höherm Grade als die Griechen, aber mehr auf das vereinzelte, irdische Dasein gerichtet. Daher keine Spur von jenem begeisterten Sinne, der leicht vom Himmel zur Erde übergeht und auf dieser die Himmlischen sieht; sondern strenge Zurückhaltung der Sitte, sorgenvolle Herrschaft, abergläubische Rücksicht. Für den sinnlichen Genuss des Lebens war mehr als billige Freiheit gelassen, im geistigen

Gebiete herrschte Beschränkung. Es ist ein Reich des consequenten praktischen Verstandes mit geringer Genialität, einer wohlmeinenden, aber ängstlichen Gesinnung, welche besorgt ist, die rechte Mitte zwischen den Extremen des Lebens zu verfehlen.

Architektur.

Unter den Ueberresten altitalischer Baukunst nehmen die Mauern der Städte die erste Stelle ein, kolossale Steinwände von gewaltigen Felsblöcken, die oft 14 bis 15 Fuss lang, ohne Mörtel übereinander gelegt, bloss durch ihre Schwere sich halten. Sie gehören daher in die über alle mittelländischen Länder verbreitete Gattung sogenannter cyklopischer Bauten. Häufig jedoch bestehen sie nicht aus unregelmässigen polygonartigen Blöcken, sondern die Steine sind schon zu Parallellogrammen behauen, aber so aufeinandergelegt, dass die Fugen der verschiedenen Schichten nicht einander entsprechen, und mithin diese Werke zwischen jener alterthümlichen Bauweise und dem spätern Quaderbau in der Mitte stehen. Die Mauern von Volterra, Roselle, Fiesole, Populonia sind von dieser letzten Art, nur die von Cossa gehören in Etrurien, wie viele in Unteritalien gefundene Mauern, der ersten Art an.

Sehr merkwürdig ist nun, dass schon an diesen alten Bauten sich zeigt, dass die Etrusker die Kunst der Wölbung, des Steinschnitts, kannten. Wir sahen, dass diese Kunst den alten Griechen, wie den Aegyptern unbekannt war; die kuppelförmigen Thesauren sind nur scheinbare Wölbungen durch horizontal überragende Steinlagen gebildet. Auch bei italischen Völkern kommt diese schein-

bare Wölbung noch vor; so bei den s. g. Nuraghen in Sardinien, thurmartigen Bauten von 30 bis 50 Fuss Höhe mit mehreren Gemächern, dann in einigen unterirdischen Gräbern in Etrurien, endlich sogar in Rom, in dem untern Raume des Carcer Mamertinus, dem sogenannten Tullianum, am Abhange des capitolinischen Berges. Dagegen ist das Thor von Volterra, obgleich in untrennbarer Verbindung mit den uralten Mauern der Stadt, schon eine wirkliche, nach den Regeln des Steinschnitts gebildete Wölbung. Der Schlussstein und die Steine zunächst über den Kämpfern sind mit grossen, mächtig hervorragenden menschlichen Köpfen verziert, und also die wesentlichen Punkte der Wölbung auf deutliche Weise bezeichnet. Auch in den Bildwerken der Aschenkisten sind nicht selten bogenförmige Thoröffnungen dargestellt*). Einen noch wichtigern Beweis ihrer Wölbungskunst liefern die berühmten Cloaken in Rom, unterirdische Abzugskanäle zur Austrocknung der sumpfigen Stellen der Hügelstadt, sämmtlich vollständig gewölbt, und dies an dem Hauptkanal, der Cloaca maxima, auf einer Breite von zwanzig Fuss. Man kann nicht bezweifeln, dass dieser Bau noch aus der Zeit der römischen Könige herrührt und also etruskischen Baumeistern zuzuschreiben ist, welche mithin die Nützlichkeit des Gewölbes schon vollkommen verstanden und sich desselben mit grosser Kühnheit und Sicherheit bedienten. Wir können sie daher, soweit uns die Geschichte dieser frühern Zeit bekannt ist, wohl als die Erfinder dieser für die spätere Entwickelung der Architektur so wichtigen Bauweise betrachten. Indessen scheinen sie nur die Nützlichkeit, nicht die Schönheit

*) z. B. Micali a. a. O. Tab. 29.

derselben erkannt zu haben *). — Ein Beweis, dass sie zu Bauten höhern Styls sich der Wölbung nicht bedienten, liefert die Structur ihres Tempels**). Zwar ist kein solcher erhalten, wohl aber gewährt uns die, diesmal ziemlich genaue und verständliche Beschreibung Vitruvs eine im Wesentlichen ausreichende Anschauung. Die Form ihrer Tempel war der griechischen insofern ähnlich, dass sie auch eine Cella, eine offene Säulenhalle und das Giebeldach hatten. Dennoch war der ästhetische Charakter ein ganz anderer. Schon die Anordnung des Grundrisses wich sehr ab, während der griechische Tempel ungefähr halb so breit als lang war und also ein längliches Viereck bildete, näherte sich der etruskische dem Quadrat, die Breite war nur um ein Sechstel kleiner als die Tiefe. Diese Tiefe war dann in zwei gleiche Theile getheilt, von denen der vordere (anticum) die nur auf

*) Zwei Thore in Perugia, das eine ganz, das andere theilweise erhalten, beide anscheinend noch aus etruskischer Zeit, haben gewölbte Bogen, aber in Verbindung mit Formen der griechischen Architektur, die ihnen nicht entsprechen.

**) Vielleicht mag dies Nebeneinanderbestehen der Wölbung und einer auf anderm Princip beruhenden Tempelstructur einen historischen Grund haben. Die Zeit der Erfindung des Gewölbes mag eine spätere gewesen sein, in welcher die Form des Tempels schon völlig ausgebildet war und aus religiösen Rücksichten nicht verändert werden durfte. Zwar ist die Beschreibung Vitruvs, aus welcher wir die Tempelform kennen lernen, jünger wie die Monumente von Volterra und Rom, welche die Bekanntschaft der etruskischen Meister mit der Kunst des Wölbens beweisen; und Vitruv beschreibt den toscanischen Tempel keinesweges als eine verschwundene, bloss historische Form. Indessen darf man daraus nicht schliessen, dass die Entstehung dieser Form nicht schon aus ältester Zeit datire. Bei unserer geringen Kenntniss des etruskischen Alterthums kann man darüber nur Vermuthungen aussprechen, welche überdies, wenn sie erwiesen wären, auf die Darstellung, wie sie im Texte gegeben ist, keinen Einfluss haben würden.

Säulen (nicht auf Mauern) ruhende, offene Vorhalle, der hintere (posticum) das eigentliche Heiligthum enthielt. Gewöhnlich waren hier drei Cellen nebeneinander, jede mit besonderm Eingange, von denen die mittlere etwas breiter war, so dass sie sich zu den daneben gelegenen wie vier zu drei verhielt. In der Vorhalle standen zwei Säulenreihen, jede nur von vier Säulen, deren drei Zwischenräume grade zu den Thüren der drei Cellen hinführten, so dass also das mittlere Intercolumnium grösser war, als die beiden andern. Auch diese aber waren sehr breit und das Maass der Entfernung griechischer Säulen weit überschreitend. Die Säulen glichen einzeln betrachtet den dorischen, wenigstens war ihr Kapitäl ebenso einfach und aus ähnlichen, doch schwächer gebildeten Gliedern bestehend. Allein die Stämme waren sehr viel schlanker, die Höhe etwa das Siebenfache des untern Durchmessers; auch waren sie auf Basen gesetzt. Es war Regel, dass die Säulenhöhe ein Drittel der ganzen Breite des Gebäudes messen sollte, die Intercolumnien waren daher fast so gross, das mittlere sogar grösser, als die Höhe des Säulenstammes.

Diese Verhältnisse des Grundrisses behielt man auch dann bei, wenn nur e i n e Cella erforderlich war; diese hatte wiederum nur die Breite des mittlern Intercolumniums und an die Stelle der Aussenwände der kleinern Cellen trat nun eine Fortsetzung der Säulenreihe auf den Seiten bis zu der Hinterwand der Cella. Es scheint nicht, dass man auch auf der Rückseite eine Säulenreihe hinzufügte; vielleicht widersprach es religiösen Rücksichten, weil das Götterbild im hintersten Theile des Gebäudes stehen musste, auch würde die Anordnung der Säulen hier, wo keine Thüre der Cella die Verschiedenheit

der Intercolumnien rechtfertigte, unsymmetrisch oder unschön geworden sein. Auch der Tempel des capitolinischen Jupiters in Rom hatte wohl nicht, wie man angenommen hat*), eine rings umherlaufende Säulenhalle, wiewohl er eine Vergrösserung des gewöhnlichen etruskischen Tempels zeigte. Er hatte nämlich drei Cellen, aber eine Vorhalle mit dreifacher Säulenreihe und eine Fortsetzung der äussern Säulen auf den Seiten. Auch hier aber lag die Thüre der mittlern Cella in der Mitte des Gebäudes und die Rückwand blieb ohne Säulenhalle.

Bei dieser Grösse der Intercolumnien konnte man steinerne Balken nicht anwenden, sondern nur hölzerne, wo dann die Querbalken, welche auf den Cellenwänden und dem Architrav auflagen, über diesen, nach Vitruvs ausdrücklicher Angabe, mit einer Länge, welche dem vierten Theile der Säulenhöhe gleich kam, hinausragten, und so das gewaltig weit ausladende Vordach trugen. Der Giebel wurde, wie es schon die Breite mit sich brachte, in einem steilern Winkel, als an den griechischen Gebäuden, aufgerichtet; das Innere des Dreiecks war mit Bildwerk von gebranntem Thon geschmückt. Es ist unverkennbar, dass dieser Bau, ungeachtet der Aehnlichkeiten des Einzelnen, einen völlig verschiedenen Eindruck von dem des dorischen Styls machen musste. Statt der herumlaufenden Säulenhalle, welche sich so deutlich als ein geschlossenes Ganze aussprach, sah man hier sofort

*) Hirt, Gesch. d. Bauk. I. 245. und Taf. 8. Siehe dagegen Müller Etrusker II. 232, dessen Ansicht besser begründet zu sein scheint. Auch ist es wohl nicht gewiss, ob dieser Tempel in der Herstellung durch Sylla, die uns beschrieben wird, genau die Verhältnisse des alten Baues erhielt; denn man verwendete griechische Säulen, vom Tempel des olympischen Jupiters in Athen, dazu (Plin. H. N. XXXVI. 5. in fine).

zwei verschiedenartige Theile, die breite, offene Vorhalle mit ihren Säulen, und die Mauern der gleich grossen Cella. Dann diese Vorhalle selbst, wo statt des rhythmischen Wechsels von Stämmen und ihnen an Grösse nahe kommenden Zwischenräumen, diese dünnen Säulen in ihrer breiten unbestimmten Entfernung von einander sich vereinzelt darstellten. Auch das weit ausladende Dach und die stark ansteigende Linie des Giebels, der mit seiner breiten Masse auf diesen schwachen Säulen lastete, mussten den Ausdruck des Leeren, Matten, Mühsamen geben. Schon Vitruv nennt daher diese Tempelform niedrig, breit, gespreizt und schwerköpfig. Während im dorischen Tempel alles ein kräftiges, in sich einiges, organisches Leben ausdrückte, erschien hier überall ein zwiespaltiges, vereinzeltes Wesen, ohne innerlichen Zusammenhang, bloss durch ein äusseres Bedürfniss zusammengehalten. Wir können in dieser Erscheinung des Tempels ein Bild des Staatslebens der Etrusker sehen, wo auch keine organische Einheit, sondern ein Zerfallen in zwei Hälften, Patricier und Plebejer, und ein rücksichtsvolles, scheues Leben statt fand.

Das Einzige, was uns von etruskischer Architektur erhalten, sind die Grabmäler. Erst durch den antiquarischen Eifer der letzten Jahre hat man an mehreren Stellen des alten Etruriens die Begräbnissplätze aufgefunden, und ihre meist unterirdischen Grabkammern in ziemlich grosser Zahl geöffnet. Manche davon bestehen aus grossen verbundenen Räumen, in den weichen Tufstein eingegraben oder in den Fels gehauen, von einfachen viereckigen Pfeilern gestützt. Die Decke ist meist mit deutlicher Nachahmung hölzernen Sparrwerks verziert, selbst da, wo sie eine runde, dem Gewölbe ähnliche

Form zeigt. Vorzüglich merkwürdig sind die Begräbnissstätten der alten Städte Orchia und Oxia, heute Norchia und Castel d'Asso unfern Viterbo *). Hier sind nämlich die Eingänge der Grabhöhlen mit regelmässigen in den Felsen eingehauenen Façaden versehen, welche als einfache, schräganlaufende Wände, aber mit einem reichen und hohen Kranzgesimse gekrönt erscheinen**). Die Glieder sind von bewegter, derber Formation und das Ganze macht einen ernsten Eindruck. Einige dieser Façaden an beiden Orten, besonders bei Orchia, sind reicher, in Gestalt eines Tempels mit Halbsäulen, Triglyphen und Giebeln verziert, und mithin vielleicht aus einer etwas spätern Zeit. Indessen stehen auch hier, wo doch keine constructive Rücksicht war, die Säulen weit von einander, so dass bei der einen dieser Façaden auf vier Halbsäulen 22 Triglyphen kommen. Jene weitsäulige etruskische Form ist daher beibehalten, und der ganze Schmuck hat wieder jenen Charakter des Leeren und Breiten.

Eine andere Art der Grabmäler (in der Nekropolis von Tarquinii, bei Castel d'Asso und bei Vulci) scheint mit einem Bau über der Erde verbunden gewesen zu sein, wenigstens lassen die zum Theil sehr bedeutenden Unterbauten, welche man ausgegraben hat, darauf schliessen. Vermuthlich trugen diese Fundamente kegelförmige Thürme, wie wir noch einige auf den Aschenkisten dargestellt finden, und wie sie sich sogar noch an

*) Monum. ined. dell' inst. di corr. arch. tav. 60. ff. Annali dell' inst. V. p. 18. ff.

**) Die schräge Neigung der Wände ist hier wohl nur zur Abkürzung der Arbeit gewählt. Man darf dabei an ägyptische Einwirkung, von der sich sonst keine Spur findet, nicht denken.

einem Monumente erhalten haben. Es ist dies ein Grabmal bei Albano, bekannt unter dem Namen des Grabmals der Horatier und Curiatier, und besteht aus fünf kegelförmigen Thürmchen auf einem gemeinsamen viereckigen Unterbau. Plinius giebt uns nach der Erzählung eines ältern römischen Schriftstellers die Beschreibung des Grabmals des Königs Porsena, welche zwar so phantastisch übertrieben ist, dass man sich kein Bild davon entwerfen kann; indessen deutet auch sie auf ein ähnliches künstlich zusammengesetztes, pyramidalisch aufstrebendes Werk hin. Auch in diesen grössern Monumenten finden wir daher eine willkürliche äusserliche Zusammenstellung innerlich unverbundener Formen, und einen Mangel organischer Durchbildung des Sinnes.

Plastik und Malerei.

Die Städte Etruriens waren reich mit plastischen Werken geschmückt; bei der Eroberung von Volsinii wurden in dieser einen Stadt 2000 Statuen gefunden. Die etruskischen Künstler galten für ausgezeichnet im Erzguss, weniger scheinen sie in eigentlicher Bildhauerei, in Holz und Stein geleistet zu haben. Plinius, der seine Künstlergeschichte nach dem Material eintheilt, erwähnt sie da, wo er vom Marmor spricht, nicht, wohl aber rühmt er sie als wohlbewandert in der Thonplastik und besonders im Erzgusse. Ihre Bildsäulen, sagt er, seien durch alle Länder verbreitet. Zwar war ihnen auch die Steinsculptur nicht fremd, und wir besitzen eine sehr grosse Zahl etruskischer Aschenkisten in Tufstein und in Alabaster, welche, wenn auch meistens nicht aus sehr alter Zeit, doch auf einen ältern Gebrauch hindeuten. Allein

im Ganzen zogen sie für freistehende Statuen das Erz und selbst den Thon vor. Die Statue des Jupiter im capitolinischen Tempel und ebenso die Bildsäulen, mit welchen sie die Giebelfelder der Tempel zu schmücken pflegten, waren in diesem Stoffe gearbeitet. Ueber den Grund dieses den fügsamern Stoffen gegebenen Vorzugs haben wir keine Nachrichten. Der Mangel eines edeln Steins war es nicht, denn die Marmorfelsen von Carrara lagen offen zu Tage. Vielleicht ist er darin zu suchen, dass die Plastik sich nicht aus der Architektur, sondern aus den für den Luxus des Hauses beschäftigten Handwerken entwickelte. Daher blieb man an Gebäuden bei dem Gebrauche des Thons stehen, während die Goldarbeiter auch zum Erzgusse übergingen. In der That waren die Etrusker dem Luxus des Metallschmuckes überaus ergeben; an der Tracht, an Rossen und Wagen, bei öffentlichen Aufzügen liebten sie diesen Glanz, und tyrrhenische Schalen und Leuchter waren auch bei den Griechen berühmt.

Diese Beschaffenheit des Materials erklärt es, dass so wenig grössere Werke auf uns gekommen sind, da die Vergänglichkeit des Thons und der Metallwerth des Erzes der Erhaltung gleich ungünstig waren. Die grössern Statuen etrurischer Arbeit, welche wir besitzen, sind sehr bald aufgezählt. Es gehört dahin eine fast lebensgrosse Statue des Mars oder eines Kriegers im Vatican, erst kürzlich zu Todi gefunden, dann der sogenannte Haruspex (wahrscheinlich ein Redner) in der Gallerie zu Florenz, ferner ein sehr anmuthiger Knabe mit einer Gans im Museum zu Leyden. Endlich sind zwei bedeutende Thierfiguren, eine Wölfin im Capitol und die Chimära in Florenz zu erwähnen. Alle diese Werke

sind in Erz von vortrefflichem Guss und durch Inschriften in etruskischer Sprache als Werk dieses Volks bezeichnet, so dass wir nicht befürchten dürfen, durch altgriechische oder römische Arbeiten getäuscht zu sein. Ausserdem besitzen wir aber eine grosse Zahl von kleinen Statuen, von Broncetafeln mit gravirten Zeichen (s. g. mystischen Spiegeln) von geschnittenen Steinen und andern kleinern Arbeiten, und die fortdauernden Aufgrabungen in Hetrurien werden noch vieles der Art zu Tage fördern.

Diese Ueberreste reichen zwar nicht aus, um eine genauere Geschichte der etruskischen Kunst zu geben, indessen zeigt sich dieselbe darin doch auf verschiedenen Stufen der Entwickelung. In allen finden wir ein Anschliessen an die griechische Kunst, jedoch immer mit der Beimischung eines von ihr sehr verschiedenen, einheimischen Elementes. Dass die Etrusker die griechische Kunst zum Theil absichtlich nachgeahmet, haben die Ausgrabungen der letzten Jahre ausser Zweifel gesetzt; unter den gemalten Vasen, welche man in den Gräbern in grosser Zahl vorgefunden hat, sind nämlich einige unzweifelhaft als griechische, namentlich athenische Arbeiten durch Styl und Inschrift erkennbar, andere aber deutlich Nachahmungen derselben durch etruskische Meister. Man darf daher bei dieser Aehnlichkeit und diesem Zusammenhange in der Regel nur auf die mit etruskischen Inschriften versehenen Werke ein Urtheil gründen. Zu den ältesten Arbeiten dieser Art, die auf uns gekommen, gehören einige Terracotten, welche sich jetzt im Museum zu Neapel befinden. Sie gleichen in der einfachen Zeichnung der Umrisse, im kräftigen Gliederbau, in den Profilzügen der Köpfe, in der leichten, etwas gradlinigen Körperhaltung manchen altgriechischen Werken. Auf dem einen

derselben sieht man Centauren in der Form dargestellt, dass sie vorn eine vollständige männliche Gestalt zeigen, der nur hinten der Rossleib anwächst; wir wissen, namentlich nach der Beschreibung des Pausanias vom Kasten des Kypselos, dass sie auch in Griechenland in früherer Zeit so abgebildet wurden. Auf einem andern sieht man bewaffnete Reiter im schnellen Fluge der Rosse; Menschen und Pferde sind nur angedeutet, aber an beiden lebt schon alles. Hieran reihen sich einige geschnittene Steine, meistens in der Berliner Sammlung, der eine mit einer Gruppe der Helden, die von Argos gegen Theben zogen, theils sitzend, theils stehend, im Kriegsrathe; ein anderer den Tydeus darstellend, der in gewaltsam gebogener Stellung sich mit dem Messer das Oel und den Staub des Kampfplatzes abschabt. In diesen Arbeiten und in einigen andern Reliefs finden wir eine Aehnlichkeit mit den griechischen Werken jener frühern Epoche, in welcher das Gewaltsame und Heftige vorherrscht; die Gewänder sind in viele kleine Falten gebrochen, die Muskeln des Körpers übermässig und hart heraustretend.

Einer weiter vorgeschrittenen Entwickelung der Kunst gehören die obenerwähnten Broncestatuen an, unter denen besonders der R e d n e r der florentinischen Sammlung wichtig ist. Er ist offenbar Porträt, die Züge des bartlosen*) Antlitzes sind individuell mit dem Ausdrucke der Sorgen und Bedenklichkeiten des Lebens, die Falten und Runzeln mit Sorgfalt wiedergegeben, er streckt den rechten Arm

*) Auch auf den Aschenkisten kommen häufig bartlose Männer vor, so dass die Sitte den Bart abzunehmen bei den Etruskern älter gewesen zu sein scheint, wie bei den Römern. Winkelmanns Schluss, dass diese Statue eben deshalb einer spätern Zeit zuzuschreiben sei, ist daher nicht richtig. S. Winkelmanns Werke, mit der Anmerkung von Fernow, Th. 3. S. 189. u. Nr. 660.

aufwärts, wie im Reden zu einer versammelten Menge begriffen. Die Haltung ist nachlässig, indem die Brust etwas zurück liegt, der Unterleib vortritt, die Kniee eine schlaffe Biegung machen, die Füsse einwärts stehen. Schon hierin zeigt sich ein Mangel des Schönheitssinnes und jenes höhern Styls, der sich bei den Griechen mit aller Naivetät des Porträts verband. Das kurzgeschnittene Haupthaar ist weder in grosse Massen gelegt, wie bei den frühern griechischen Statuen, noch weich und mit der Andeutung des Leichten bearbeitet, wie in den spätern Werken aus der Kaiserzeit. Der Mantel endlich senkt sich in schweren Falten, unter denen das Auge nirgends den Ruhepunkt einer grössern, faltenfreien Masse hat, welche die Körperform unter dem Gewande andeutete und einen edeln Wechsel von Licht und Schatten hervorbrächte. Das Ganze giebt den Eindruck eines verständigen Mannes mit einiger Lebendigkeit, es hat aber nichts von dem Erfreuenden höherer Kunst.

Die Chimära (ein mehrköpfiges Ungeheuer, nämlich die vollständige Gestalt eines Löwen, aus dessen Leib aber noch der Hals einer Ziege hervorwächst und dessen Schweif in eine Schlange endigt, die in das Horn der Ziege beisst) hat den Ausdruck eines wilden und grimmigen Wesens; die Mähne ist in Reihen starrer Haare gelegt, die Knochen und Muskeln sind nicht ohne Kenntniss der Natur sehr kräftig angegeben, die Umrisse haben überhaupt etwas Hartes. Auch die Wölfin im Kapitol ist von steifer Zeichnung der Haare, aber kräftig. Der neu aufgefundene Krieger aus Todi scheint einer spätern Zeit anzugehören, und soll an die argivisch-sikyonische Schule der Griechen, mithin an die, welche pedantischer die Natur im Einzelnen nachahmte, erinnern. Der Knabe

mit der Gans im Museum zu Leyden ist nicht ohne Anmuth, aber eher weichlich. So sehen wir in allen diesen Werken eine verständige Richtung auf die gemeine Natur ohne den höhern, idealen Formensinn und den poetischen Schwung der Phantasie, welcher die Griechen niemals verliess. Die etrurische Kunst begleitet also die griechische nur auf den Stufen und in den Richtungen, wo der Schönheitssinn weniger mächtig hervortritt; weder an der Zierlichkeit des hieratischen Styls, noch an der grossartigen Freiheit des hohen Styls hat sie Antheil *).

Sehr interessant sind sowohl durch die Gegenstände als durch die Art ihrer Darstellung die Aschenkisten **), welche sich in grosser Zahl in verschiedenen Museen in und ausser Italien, besonders aber in der Sammlung zu Volterra finden, hier in Alabaster, sonst meistens in Tufstein gearbeitet. Sie gehören ihrem Style nach keineswegs einer ganz frühen Zeit an, ebensowenig aber, wie wir unten näher sehen werden, darf man sie in eine ganz späte bringen. Es sind viereckige Kisten, zu klein um den Körper eines Menschen aufzunehmen, und daher nur zur Bewahrung der Asche bestimmt. Auf dem Deckel sieht man gewöhnlich die liegende Porträtfigur des Verstorbenen, an den Seiten ziemlich hoch gearbeitete Reliefs ***). Ihren Gegenständen nach zerfallen sie in zwei Klassen, von denen die eine bestimmte mythische oder

*) Die Antiquare aus und vor Winkelmanns Zeit halten zum Theil altgriechische Arbeiten für etrurische, und sind daher mit Vorsicht zu gebrauchen.

**) Uhden, über die Todtenkisten der alten Hetrurier in den Abhandlungen der Berliner Akademie 1816 bis 1819.

***) Im Museum von Volterra sind zwei grössere Särge, ausreichend für eine vollständige Leiche, die aber spätern Styls scheinen. Uhden a. a. O.

mythisch - historische Darstellungen, die andre mehr oder weniger allegorische Beziehungen auf den Verstorbenen enthält. Zu diesen gehören Triumphzüge, der Abschied, Reisen zu Ross oder auf Seeungeheuern als Allegorie der Todeswanderung, endlich Kämpfe, die ohne alle individuelle Bezeichnung einzelner Mythen nur eine allegorische Bedeutung haben. Jene sind meistens aus den tragischen Sagen der Griechen, namentlich aus den Mythen des thebanischen oder trojanischen Krieges, besonders der Irrfahrten des Ulysses, der Leiden des agamemnonischen Hauses, oder aus der Geschichte des Theseus und des Perseus genommen. Sie sind aber keineswegges Nachahmungen griechischer Werke; nicht bloss Tracht und Architektur sind ungriechisch, sondern häufig auch die etruskischen Genien eingemischt. Diese Sagen scheinen daher ganz zu einheimischen geworden zu sein, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass man ihnen eine allegorische Deutung auf die Schicksale der Seele nach dem Tode unterlegte. Dagegen kommen Darstellungen aus dem Sagenkreise des Bacchus und Hercules, und die andern Gegenstände, welche auf den römischen Sarkophagen sich wiederholen, hier selten vor, und dieser Umstand ist bemerkenswerth, weil er einen Aufschluss über die Entstehungszeit dieser Aschenkisten giebt. Wir sehen hier zwar eine Aufnahme griechischer Mythen, aber eine frühere, eigenthümliche, nicht die, welche von Rom aus sich über die ganze Welt verbreitete. Auch das Architektonische lässt nicht auf römische Zeit schliessen, die Ornamente sind zwar häufig schon griechisch, die Gebäude selbst aber, wenn solche in den Darstellungen vorkommen, hetrurischen Styls. Aus allem diesem können wir schliessen, dass die Mehrzahl dieser Kisten,

wenn auch vielleicht schon aus der Zeit römischer Herrschaft, doch noch aus einer frühern, etwa aus den letzten Zeiten der Republik oder dem Anfange der Kaiserzeit, herrührt. Auf einigen findet sich aber auch eine andere und dem römischen Geschmacke näher kommende Nachahmung griechischer Kunst und selbst Tracht*), so dass wir diese in eine spätere Zeit setzen können. Die Arbeit dieser Aschenkisten, die in so grosser Zahl vorkommen, dass sie gewiss nicht bloss von den Vornehmen und Reichen herrühren, ist übrigens keine vorzügliche, sondern mehr handwerksmässig; namentlich finden wir die Porträtbilder auf den Deckeln oft ziemlich roh und unförmlich. Dagegen sind die Compositionen höchst lebendig und von einem sehr eigenthümlichen Style, völlig abweichend von dem griechischen. Während in den griechischen Reliefs überall die Gestalten im Profil, fortschreitend, und, wenigstens in der bessern Zeit, mit mässiger Bewegung dargestellt sind, herrscht hier eine mehr malerische Anordnung, eine Gruppirung nach der Mitte zu und ein höchst bewegtes Leben. Während dort die Figuren auf einer Linie gestellt sind, finden wir sie hier oft in zwei Reihen hintereinander**). Interessant ist es, einigermassen verwandte Gegenstände in der Auffassung beider Völker zu vergleichen. Wenn die griechischen Künstler eine Schlacht darstellen (wie etwa die Amazonenschlacht in dem Friese von Phigalia oder auf dem Sarkophage im capitolinischen Museum) so zeigen sie einzelne Paare von Kämpfenden, im Profile gestellt, alle nur durch die innere Symmetrie verbunden. Auf den

*) z. B. Micali Tab. 48.

**) Ein Beispiel solcher Anordnung ist auch die Urne in Müller's und Oesterley's Denkmälern Nr. 316. Taf. 62.

etruskischen Urnen dagegen sehen wir eine verwickelte Schlacht in ihrem ganzen Umfange. Weit gespreitzte, mit aller Anstrengung ausholende Krieger bilden die Hauptgruppe, Gefallene liegen in Verwirrung am Boden, Rosse bäumen sich im Hintergrunde. Auf vielen solcher Kisten ist diese lebendige Gruppirung verwirrt und unklar, auf andern dagegen giebt sie ein wohlgelungenes reiches Bild. So auf einer Graburne im Vatican*), welche auf ihrem Deckel zwei Gestalten, Mann und Frau enthält, auf deren Schicksale sich dann der allegorische Kampf darunter bezieht. Hier sehen wir den Verstorbenen als einen reichgeschmückten, alten Krieger; ein junger Mann, in gewandtem, kräftigen Angriffe die Waffen schwingend, bedrängt ihn, der Greis schon am Boden knieend deckt sich mit dem Schwerdte, aber sein böser Genius zeigt in heftiger Bewegung, dass er diesen Schutz vereiteln wird. Unfern sieht man dann seine Gemahlin, eine hohe Frau mit der Krone, in starker Aeusserung des Schreckens; Diener und Rosse füllen den Hintergrund. Alles ist hier belebt, alles in kräftiger That, deutlich und körperlich hervortretend.

Eine andere Gattung etruskischer Kunstwerke, in welchen auch die malerische Anordnung vorherrscht, sind S p i e g e l (früher Pateren, auch m y s t i s c h e Spiegel genannt), flache Schalen von Bronce, deren convexe Seite als Spiegel diente, während die concave mit mythologischen Darstellungen in gravirter Umrisszeichnung geschmückt ist, und die S c h m u c k k ä s t c h e n (früher ebenfalls für Gegenstände eines mystischen Cultus gehalten und daher cistae mysticae genannt) mit gleicher

*) Cortile des Belvedere Nr. 91. bei Micali Tab. 43. 44. Beschr. Roms. II. 2. 155.

Verzierung. Der Styl dieser Arbeiten ist ungleich, im Ganzen haben sie ein höheres Alter wie die Aschenkisten, doch nähert sich die Auffassung oft mehr der griechischen. Die Darstellungen sind meistens einem andern mythologischen Kreise entnommen, wie die der Aschenkisten, namentlich kommen hier die dort seltenen Mythen des Bacchus und Hercules häufig vor. Der Grund dieser Verschiedenheit scheint einfach darin zu liegen, dass man zu jenen Graburnen düstere, tragische, zu diesem Schmuckgeräthe heitere, üppige Sagen aus der griechischen Mythe entnahm*), wobei es denn höchst merkwürdig ist, dass der Dienst des Bacchus, welcher an den römischen Sarkophagen eine so ernste Bedeutung hat, hier noch so leicht gewürdigt wurde. Auch hier finden wir nun die Gegenstände meist in einer dichtgeschlossenen, nach der Mitte geordneten Gruppe. Mit Recht hat man bemerkt**), dass die Anwendung des malerischen Princips hier noch charakteristischer ist, als auf den Aschenurnen, weil eine Sonderung der Figuren (wie sie in den griechischen Vasenmalereien beständig vorkommt) bei solchen Linearzeichnungen noch natürlicher ist, als

*) K. O. Müller a. a. O. II. 255. 358. Die Annahme mystischer Beziehungen ist hienach für ungegründet zu halten. Nach den neuern umfassenden Ausgrabungen hat man auch über die Entstehung dieser Arbeiten weitere Aufklärungen zu erwarten. Da auf diesen Broncewerken die dargestellten mythologischen Personen meistens mit Namensinschriften in etruskischer Bildung versehen sind, so wird sich daraus auch vielleicht Näheres über die Zeit und Art der wahrscheinlich sehr frühern Verpflanzung dieser griechischen Sagen nach Italien ergeben. Von vorzüglicher Schönheit ist die in Praeneste gefundene Kiste, jetzt im Collegium Romanum, mit einer Darstellung aus der Geschichte des Argonautenzuges, im Style griechischer Arbeit nicht unwürdig, nach den Beischriften wahrscheinlich italischen Ursprungs. Müller und Oesterley Taf. 61. Nr. 309.

**) Kugler, Handbuch S. 266.

im Relief, wo auch die zurücktretenden Theile der Gestalten wirksam sind.

Von etruskischer **Malerei** sind uns theils Vasen, theils Wandmalereien in den früher und besonders neuerlich eröffneten Gräbern bekanut geworden. Die Vasen stehen, wie schon bemerkt, hinter den griechischen, denen sie nachgeahmt sind, zurück. Die Wandmalereien sind in Gestalt eines Frieses geordnet und vielleicht schon deshalb mehr, wie jene plastischen Werke, im Reliefstyl gehalten. Ihr Gegenstand ist gewöhnlich das Leben nach dem Tode. Man sieht den Verstorbenen traurig, gesenkten Hauptes, von Genien fortgedrängt oder im Wagen gezogen, von manchem Gefolge begleitet. Andre geben die Darstellung von Gladiatorenkämpfen und ähnlichem Leichenpompe. Die Farben sind rein und hell auf einen Grund von Stucco aufgetragen, ohne Schattirung. Bei einigen finden wir ein näheres Anschliessen an griechischen Styl, bei andern mehr etruskische Eigenthümlichkeiten *).

Die Etrusker stehen nicht auf der höchsten Stufe der Kunst, sie weichen nicht bloss den Griechen, sondern auch den Aegyptern. Sie sind auch nicht ein Volk von starkem Selbstgefühl, dass für die Leistungen der andern blind ist oder sie zurück stösst; wir sehen sie vielmehr empfänglich und bereit das Fremde aufzunehmen und zu verarbeiten. Aber ebendeshalb ist es bemerkenswerth,

*) Die Annalen des Instituts für archäologische Correspondenz enthalten ausführliche Nachrichten und Untersuchungen über die in Etrurien neuerlich aufgefundenen Vasenmalereien, wonach man bei weitern Nachforschungen Aufschluss über die Verzweigung dieser italischen Kunstschulen zu erwarten hat.

dass dennoch ihre Eigenthümlichkeit unbewusst sich geltend macht und sich treu bleibt. Wir finden darin einen neuen Beweis von dem tiefen innern Zusammenhange der Kunstform und der Sinnesweise. Eine Geschichte, welche sich zur Aufgabe gestellt hat, diesen Zusammenhang im Auge zu behalten, findet daher wohl Veranlassung dies Volk mit andern zu vergleichen.

Frühere Archäologen hielten häufig die etruskische Kunst (wie die altgriechische, mit der man sie damals oft verwechselte) der ägyptischen verwandt und nahestehend. In künstlerischer Beziehung ist das nun wohl sehr unrichtig; dagegen sind manche Aehnlichkeiten des geistigen Charakters beider Völker nicht zu verkennen. Zunächst die überwiegende Religiosität beider, die Neigung, jede Handlung des Lebens mit einer religiösen Feier in Beziehung zu bringen, die Beschäftigung mit dem Gedanken an den Tod. Dabei eine gewisse Absichtlichkeit des Religiösen, eine Rücksicht desselben auf das Moralische, dem es, äusserer Herrschaft ungeachtet, diente. Endlich, was wir als die Quelle beider Erscheinungen ansehen dürfen, eine herrschende Priesterschaft, auch bei den Etruskern an die Geburt geknüpft. Dennoch sind auch im Geistigen die Verschiedenheiten offenbar überwiegend. Will man die Priester der Etrusker, weil sie nur aus einem Stande hervorgingen, eine Caste nennen, so ist sie es doch in ganz anderm Sinne, wie bei den Aegyptern. Die Patricier sind nicht bloss Priester, sondern auch weltliche Herrscher, und, was die Hauptsache ist, nicht alle Stände sind durch die Geburt fixirt, bei dem Volke ist Freiheit der Wahl, bei den Vornehmen weniger Pflicht als Vorrecht. Es liegt daher hier eine ganz andere Richtung des Geistes zum Grunde, wie in

einem durchgeführten Systeme der Castenverfassung. Statt der einen zusammenhängenden Gliederung der Nation, finden wir hier eine Zweiheit, Patricier und Volk, statt der durchgängigen Abhängigkeit des Einzelnen von der natürlichen Geburt, eine Grundlage geistiger Freiheit, auf welcher nur bestimmte Rechte lasten. Dort erscheinen die Menschen in einem Zustande natürlicher Unfreiheit, die Casten stehen wie die Geschlechter der Thiere neben einander, das ganze System des sittlichen Lebens trägt den Stempel der Nothwendigkeit, wie die Natur. Hier ist die Freiheit zwar beschränkt, aber durch bestimmte Vorrechte, also durch ein Werk menschlichen Ursprungs und, wenigstens der Form nach, der Freiheit selbst. Aehnlich ist auch der Unterschied der Religion und ihrer Anwendung auf das Leben. Dort ein allumfassendes System, die Personification der Natur in ihren grossen, wiederkehrenden Erscheinungen; das Leben von dem Wandel der Gestirne, von dem regelmässigen Wechsel der Jahreszeiten und der bestimmten Natur des Landes abhängig. Hier ein ursprünglicher Gegensatz, jedem Einzelnen seine Genien beigegeben, schwarze und weisse; die Kunde der Zukunft zur Richtschnur der Handlungen erforscht und zwar nach der Beobachtung höchst zufälliger Ereignisse. Hier also ist alles vereinzelt, persönlich, dort im Zusammenhange des Ganzen. So finden wir auch den Unterschied der Kunst; dort alles einfach, an Naturgestaltung erinnernd, grossartig, die menschliche Gestalt noch nicht zum freien Leben entwickelt, aber in ruhiger, gemässigter Haltung; hier im Gegentheil alles vereinzelt, nach Individualität strebend, im starken Kampfe begriffen, gewaltsam ringend.

Aehnlichkeit und Verschiedenheit in Beziehung auf

die Griechen haben wir schon oben berührt. Beiden war das Element der Persönlichkeit gemein und daher eine republikanische Neigung. Aber bei den Griechen gestattete sie sich als die höchste Freiheit, die, eben weil sie keinen Gegensatz in sich aufstellt, unmittelbar zur demokratischen Einheit, zu dem zwanglosen Bande der Vaterlandsliebe wird; bei den Etruskern herrscht ein Geist der Trennung. Das Land zerfällt in Städte, die Stadt in Familien, die Familie in Einzelne; nur durch Verträge, durch die Gemeinsamkeit des Vortheils und der Rechte, wird dies Vereinzelte wieder verbunden. So war denn auch die Religion der Griechen ein Werk der Freiheit, der Ausdruck uneigennütziger Verehrung, die der Etrusker Zwang und bewusste Absicht. Wenn diese hiedurch ungünstiger erscheinen, so knüpft sich daran auch wieder ein Vorzug. Diesem Geiste der Sonderung stellte sich auch der Gegensatz des **Guten** und **Bösen** scharf und entschieden vor Augen; er wurde daher auf eine strengere Moral, auf das Gefühl der Reinheit und der Schuld hingeführt, und ihm damit ein Blick in die Innerlichkeit des Menschen geöffnet. Aus diesen Verschiedenheiten erklärt sich denn auch das Abweichende der Kunstrichtungen. Jene reine, freiwillige Harmonie der griechischen Kunst, jene selige Vollendung der menschlichen Gestalt, jene schöne Aeusserlichkeit konnte hier nicht erreicht werden, eine Härte des Kampfs, gewaltsames Ringen mischte sich überall ein, an den einzelnen Gestalten herrschten die Züge der gemeinen Natur, des beschwerlichen Lebens vor. Aber durch jenes Gefühl der Innerlichkeit machte sich auch ein Bedürfniss der Verbindung, der Gruppirung geltend, welches in der Kunst sich als der erste Anfang eines malerischen Princips

zeigt. Man kann dies zunächst als eine Folge des Mangels ansehen; die Gestalt, die in ihrer gesonderten Erscheinung nicht so befriedigend schön war, musste sich mit andern zu einem Bilde, zu dem Bilde unter dem Augenpunkte des Einzelnen, zusammenordnen. Aber es liegt dennoch eine tiefere Bedeutung darin. So wie die Rücksicht auf das innerliche Leben, die Sorge um Gut und Böse, um das Heil der Seele eintritt, sucht man natürlich das Auge, es stellt sich die Neigung ein, die Gestalten in der Vorderansicht zu sehen. Der Heros oder Mensch, auf welchen diese Sorge gerichtet ist, wird dadurch der Mittelpunkt der Betrachtung; er gehört nicht mehr in die gleichmässige Reihe mehrerer Gestalten, sondern die andern müssen sich um ihn gruppiren. Wir sehen darin auf eine merkwürdige Weise, mit welcher Sicherheit auch bei weniger entschiedener Anlage zur Kunst die geistige Richtung sich eine neue Form erschafft. In der Architektur tritt diese Eigenthümlichkeit auf viel ungünstigere Weise hervor; hier zeigt sie sich nur als die Auflösung der schönen organischen Einheit des griechischen Baues, als das Getrennte, Spröde, Unzusammenhängende. Aber eben dadurch entspricht beides vereint dem Standpunkte des etruskischen Volks, das jene äusserliche Weltansicht der alten Zeit noch nicht verlassen hatte, aber damit schon, wenn auch zum Nachtheil der völligen Einheit, eine tiefere Rücksicht auf das Innerliche verband.

Auch mit den Persern findet sich endlich eine nicht unwesentliche Aehnlichkeit; vielleicht schon in der Art des Priesterregiments, gewiss in der religiösen Richtung. Wie bei jenen sich das Reich des Ormuzd, des Lichtes, von dem der Finsterniss, des Ahriman, scharf sonderte,

wie das Leben ein beständiger Kampf beider war, so finden wir auch hier den Gegensatz und den Kampf der weissen und schwarzen Genien, der zuletzt über das Leben entscheidet. Bei allen übrigen Völkern der alten Welt war das Gefühl der Natureinheit vorherrschend, nur bei diesen beiden das des Dualismus und der Trennung; ein Zeichen, dass bei beiden der Verstand, mit seiner Abstraction und mit seiner Richtung auf das Irdische und Praktische, mächtiger war als das Gefühl. Daher denn auch ein gemeinsamer Mangel in Beziehung auf bildende Kunst, der Mangel entschiedenen Selbstgefühls, der sie für fremde Formen empfänglich machte, und die Perser von den Griechen und Aegyptern, die Etrusker wenigstens von jenen annehmen liess. Daher ferner eine Neigung zur Annäherung der Kunst an das gemeine Leben, die wir auch bei den Persern fanden, und die ihre Quelle in der Rücksicht auf das Praktische hat. Die Verschiedenheit beider Völker aber war wieder, dass die Perser mit orientalischer Consequenz jenes System des Gegensatzes durchführten und zu einer freilich spröden Einheit erhoben, durch die es in Aeusserlichkeit und in Monarchismus überging, während es bei den Etruskern durch ihre Stammverwandtschaft mit den Griechen sich mannigfaltiger gestaltete, die aristokratisch-republikanische Form annahm, und sich aus dem Aeussern mehr in das Innere zurückzog. Auch andre Eigenthümlichkeiten beider Völker werden durch diese Verwandtschaft leicht erklärbar.

Wenn wir endlich auch in die Zukunft unserer Geschichte einen Blick richten dürfen, so ist es interessant, bei den Etruskern einen germanisch-christlichen Zug wahrzunehmen. Schon bei den Persern fanden wir den

ersten Anklang eines solchen. Hier ist er durch die Verbindung einer verständigen Trennung mit der Innerlichkeit persönlichen Gefühls noch bedeutend stärker. Er spricht sich im Sittlichen in dem Vorwalten der Familie aus, und ist in künstlerischer Hinsicht in der malerischen Anordnung, in der Milderung, welche durch diese das Gewaltsame des Kampfes erhält, sehr sichtbar *). Es ist schon der nordisch-abendländische Geist, der uns hier zum ersten Male begrüsst, vielleicht mehr noch in seinen Schwächen als in seinen Tugenden, aber immerhin mit einer Anlage, deren Verwandtschaft wir nicht verläugnen können.

*) Niebuhr, Römische Geschichte findet (4. Aufl. I. 142.) in etruskischen Werken vollkommene Aehnlichkeit mit toscanischen Werken des auflebenden Mittelalters, ja sogar (1. Ausg. I. 87.) in Porträtfiguren altdeutsche Physiognomien.

Zweites Kapitel.

Charakter und Sitte der Römer.

Die alten Geschichtschreiber lassen den Gründer und Gesetzgeber Roms aus den Einrichtungen der Griechen das Gute und Nützliche auswählen und bei seinem neuen Volke einführen. Mag dies nun auch nur eine mythische Einkleidung sein, im Resultate ist es nicht unwahr. Schon bei den Etruskern war die ursprüngliche Stammesverwandtschaft mit den Griechen unverkennbar, sie hätten sonst nicht so viele Elemente griechischer Cultur bei sich aufnehmen können; bei den Römern ist sie noch deutlicher, es wallt ein Tropfen griechischen Blutes mehr in ihren Adern. Jenes starre, aristokratisch-priesterliche Princip ist bei ihnen deutlich gemildert, die Freiheit des Einzelnen minder beschränkt, die Sitte selbstständiger und freier von abergläubisch religiöser Rücksicht. Daher ist denn auch das Verhältniss des Bürgers zu seiner Stadt ein innigeres, die Vaterlandsliebe begeisterter, als bei den Etruskern, und aus dieser Begeisterung entsteht nicht bloss der Heldensinn im Kampfe

nach Aussen, sondern auch die Reinheit und Mässigkeit des Privatlebens. In allen diesem stehen die Römer von Anfang an den Griechen näher. Auch die Begriffe von der Würde und Bedeutung des Einzelnen sind sehr verwandt; wie dem Griechen das Ideal eines guten und schönen Mannes, stand dem Römer ein Vorbild kräftiger Tugend, Ehrbarkeit und Sitte vor Augen. Bei aller patricischen Religiosität der frühern Zeiten machte sich der Trieb nach eigner würdiger Haltung, nach der Festigkeit und Durchbildung des moralischen Charakters sehr bald selbstständig geltend, und je mehr jene hergebrachte Religiosität erlosch, je mehr freieres Denken sich ausbildete, desto entschiedener und wirksamer wurde dieses moralische Selbstgefühl. Es durchdrang das tiefste Leben der Nation; noch in der Verderbniss der Kaiserzeit hielt es die Gemüther aufrecht.

Doch unterscheidet dieses moralische Ideal der Römer sich sehr wesentlich von dem der Griechen. Bei diesen war es auf Schönheit und Vollendung der sittlichen Gestalt in individueller Harmonie, bei jenen mehr auf die Ehrbarkeit der äusseren Erscheinung gerichtet, bei der man zwar das Bewusstsein innerer Befriedigung auch erstrebte, zunächst aber doch den Beruf, sich in äusserlicher Würde dem Volke als Vorbild zu zeigen, im Auge hatte. Charakteristisch nennen jene dies Ideal τὸ καλὸν, das Schöne, diese honestum, das Ehrbare. Der römische Sinn ist daher praktischer, er nimmt mehr Rücksicht auf die schwache, sündhafte Natur des Menschen, er strebt nicht nach dem Unerreichbaren; er ist aber weniger wahr, weniger in sich einig. Die römische Tugend geht nicht so tief aus dem Innern des Gemüthes hervor, sondern aus einer mehr zu Tage liegenden Region; sie wird

nicht so rein um ihrer selbst willen geliebt, sondern wegen ihrer Nützlichkeit. Sie ist nicht, wie die der Griechen, das Werk der Freiheit, sondern sie hat etwas von der Härte des Zwanges oder von der Unredlichkeit des Scheines. Wenn es erlaubt ist christliche Begriffe zur Vergleichung heranzuziehen, so nähert sich die römische Tugend der Werkheiligkeit des Gesetzes, die griechische der Unbefangenheit des Glaubens. Aus dieser Grundansicht der Römer ging denn auch eine entschiedene Vorliebe für alles Starke, ja selbst Harte hervor; ihr Ideal war Selbstüberwindung, es war kriegerisch, und jeder Sieg über weichere Gefühle hatte etwas ihren Augen Wohlgefälliges. Daher die rücksichtslose Consequenz in der Anwendung rechtlicher Begriffe. Die väterliche Gewalt, das Recht des Hausherrn über seine Sclaven, ja sogar die Ansprüche der Gläubiger an die Person des Schuldners gehen bis zu der Befugniss des Verkaufens, des Tödtens. Daher die Neigung zum Selbstmorde, nicht aus einer schwärmerischen Begeisterung für ein besseres, jenseitiges Leben, sondern aus einer tugendhaften Rücksicht auf die Pflicht eigner Würde, auf die Rolle, welche man vor den Augen der Welt spielen, auf das Beispiel, welches man geben müsse.

Eine sehr charakteristische Erscheinung dieser innern Härte des römischen Sinnes sind die Gladiatorenspiele. Die Kämpfe der Griechen waren eine Uebung männlicher Kraft und Geschicklichkeit; nur Freigeborne traten dabei auf, die feinsten Züge körperlicher Gewandtheit und muthigen Sinnes wurden von den Zuschauern aufgefasst, und die höchste Begeisterung fand würdige Gegenstände. In diesem Sinne waren solche Spiele in Italien niemals üblich; die Sonderung der Stände, die

aristokratische Rücksicht gestattete es nicht, sich den Augen des Volks Preis zu geben. Es waren von Anfang an gedungene Leute, niedriger Herkunft, welche in den Fechterspielen auftraten, die zuerst bei den Feierlichkeiten der Bestattung, vielleicht als Milderung der Menschenopfer, aufkamen. In der frühern Zeit der Republik begannen reiche, aristokratische Familien neben andern Steigerungen des Leichenpomps ihre Verstorbenen durch längere Kampfspiele zu ehren. Das Wohlgefallen, welches das Volk an diesem blutigen Schaugepränge fand, zeigte es als ein erwünschtes Mittel, die Gunst des Pöbels zu erwerben. Beamte, Machthaber und Ehrgeizige aller Art wetteiferten nun im Reichthume und in der Mannigfaltigkeit solcher Kämpfe. In eignen Fechterschulen wurden die Opfer dieser grausamen Lust eingeübt; es wurde Gewerbe, ganze Heerden von Sclaven zu diesem Handwerk erziehen zu lassen und den Festgebern zu vermiethen. Die Bekanntschaft mit griechischer Sitte änderte daran nichts, vielmehr steigerte sich der Luxus zu einer kolossalen Ausdehnung. Wir können es wohl begreifen, dass der rohe Pöbel dem Blutvergiessen mit Neugierde und Schadenfreude zusah, schwer zu erklären ist es aber, dass die Feingebildeten, selbst des Augusteischen Zeitalters diese verwildernde Lust geduldet und selbst befördert haben*). Wir sehen daran, wie sehr die Römer es

*) Allerdings hielten die gebildetern Römer diese Spiele für eine rohe Ergötzlichkeit. Wir haben einen interessanten Brief des Cicero (ad Div. VII. 1.), in welchem er einem Freunde von den Festen erzählt, die Pompejus dem Volke gegeben. Schon von den Lust- und Trauerspielen, wenigstens von ihrer Ausführung, spricht er ziemlich geringschätzend, von den Gladiatoren und Athleten will er gar nicht reden, weil sein Freund sie verachte. Dann kommen die Jagden, welche prachtvoll waren, wie er eingestehen muss. Aber,

fühlten, dass ihre Tugend auf einer Zurückhaltung menschlicher Empfindungen beruhete, für welche die Gewöhnung an den Anblick des Schrecklichen heilsam sein konnte.

Diese Härte des römischen Sinnes äussert sich selbst in den zartesten Verhältnissen; nicht bloss der Sohn, sondern auch die Gattin ging in das Eigenthum des Hausvaters über, man musste freiere Formen erst erfinden, um die alte Strenge zu mildern. Die **Freundschaft**, bei den Griechen der Gegenstand so schöner Begeisterung, erscheint zwar auch bei den Römern in sehr schöner Gestalt, aber mehr als Dankbarkeit. Sie beruht auf gegenseitigen Verdiensten und Wohlthaten (meritis und beneficiis), man schuldet sie sich (debetur)*). In der schönsten Zeit des römischen Volks bildeten sich dabei zwar sehr wohlthätige und milde Formen und Rücksichten aus, Humanität und Urbanität wurden anerkannt und gefordert, aber diese Milde war dennoch immer mehr äussere Cultur als die unbewusste Gestaltung des innern

setzt er hinzu, welche Freude kann es einem gebildeten Manne machen, wenn entweder ein schwacher Mensch von dem kräftigen Thiere zerrissen oder das edle Thier vom Jagdspeer durchstochen wird? Warum er dennoch diese verachteten Spiele besuchte, können wir vermuthen, wenn er an andern Stellen (ad Quint. fratr. II. 156. ad Att. IV. 15.) seinen Freunden mittheilt, so oft das Volk ihn beim Eintritt mit Applaus empfangen hat. In dem republikanischen Rom durfte man keine Gelegenheit unterlassen, sich dem Volke zu zeigen, die Gunst desselben zu erproben. Auch würde er so missfällige Urtheile über diese Volksneigung wohl nicht, ausser in so vertraulichen Aeusserungen gewagt haben. In seinen Schriften (Tusc. II. 17) spricht er vorsichtiger. Einigen, sagt er, schiene das Schauspiel der Gladiatoren grausam und unmenschlich; ob dem so sei, wisse er nicht, wohl aber sei es den Augen das kräftigste Mittel wider Schmerz und Tod.

*) Cicero im Laelius spricht sich zwar anders aus und giebt ein höheres Bild der Freundschaft. Indessen entspricht die Wirklichkeit den philosophischen Redensarten nicht.

Gefühls. Sie hinderte die härtesten Aeusserungen nicht, ja sie führte eigentlich nur dahin, den innern Zwiespalt noch gefährlicher zu machen, die Reinheit und Wahrheit des Gemüths noch unheilbarer zu zerstören*).

Bei Beiden, bei den Römern wie bei den Griechen, knüpfte sich die sittliche Ansicht an den Begriff des Staats, aber in sehr verschiedener Weise. Dem Griechen war der Staat das Erste und Einzige, die Frucht und Krone des natürlichen Daseins vernünftiger Geschöpfe. Die Ausbildung des Einzelnen und des Ganzen war ihm eine und dieselbe Aufgabe; nur im Staate konnte der Mensch sein Ziel erreichen und nur durch die Freiheit der Bürger erlangte der Staat seine höchste Würde und Schönheit. Der Römer hatte ein tieferes Bewusstsein der Verschiedenheit der Interessen; die Geschichte seiner Republik drang es ihm auf. Sie schien fast nur vertragsmässig, durch die Regulirung der Rechte verschiedener Stände ausgebildet zu sein. Von zwei Seiten musste man nachgeben, um zu einer Vermittelung zu gelangen, das Gesammtwohl musste die Rechte der Einzelnen und der verschiedenen Stände nicht verletzen, der Bürger aber in seiner Lebensweise, in der Entfaltung seines

*) In Ciceros Briefwechsel mit seinen nähern und entferntern Freunden spricht sich ein wirklich edles und wohlwollendes Gemüth aus. Aber wie oft haben wir auch hier das Gefühl, dass er doch nur vor sich und Andern den Schein suche; in welchen Zwiespalt stürzen ihn die Rücksichten auf seine Moral und auf die äussern Verhältnisse! Wie hart ist der milde Mann zuweilen; seinen Hass, seinen Wunsch sich rächen zu können, spricht er ohne alle Scheu aus. Der Sache des Pompejus, obgleich er auch sie für eine durchaus schlechte hält, folgt er, wegen der Dankbarkeit, die er ihm schuldig ist, wegen der Wohlthaten, die jener ihm erzeigt, aus Consequenz, weil er diese Wohlthaten (die eigentlich so gross nicht sind) schon anerkannt und gerühmt hat.

Wesens sich zurückhalten. Es war dies wohl etwas Verwandtes, aber doch sehr Verschiedenes von jener schönen griechischen Mässigung, die nicht wie ein Opfer, wie ein Zwang, sondern als die höchste Zierde des Einzelnen selbst erschien. Der Grieche war Mensch im vollsten Sinne des Wortes, indem er Bürger war; der Römer erkannte den Unterschied und verzichtete nur auf manches Natürliche zu Gunsten des Staates. Jener, vielleicht in einer schönen Täuschung, hielt beides für eins, dieser war sich der Zweiheit bewusst und suchte nur der Trennung zuvorzukommen. Hieran knüpft sich eine andre Eigenthümlichkeit des römischen Wesens. Die Einheit ist Sein, die Zweiheit Haben; die Kunst des Besitzes, des Erwerbens und Erhaltens lag daher tief im römischen Charakter. Die Republik hatte nicht bloss die Bedeutung einer innern Gliederung des Volkes, sondern auch die eines Gegensatzes gegen die draussen stehenden, welcher nur durch Kampf und Sieg, durch Unterjochung derselben gehoben werden konnte. Eben dies kriegerische Element sprach sich auch im Innern aus; jeder Stand, jede Familie, jeder Einzelne musste zunächst auf die Erhaltung seiner Rechte denken, auch hier war eine gewisse Härte nicht bloss verzeihlich, sondern selbst Tugend. Jener Cato, der Censor, der gegen sich selbst so streng war, dass er sich jedes feinern Geräthes wie eines Uebels entäusserte, rühmte sich aber auch seiner Härte gegen seine Sclaven, die er durch strenge Arbeit brach ohne ihrem Alter Nachsicht zu schenken. Uneigennützig in der Verwaltung öffentlicher Gelder, schämte er sich doch des Wuchers nicht, und pries den als einen bewundernswürdigen Mann, der sein Erbgut bedeutend vergrössert hinterlasse. Solche Männer waren die Vorbilder römischer

Tugend, welche bei aller Würde und männlichen Kraft doch immer egoistisch und spröde, und, obgleich Volkssitte, dennoch immer wie eine conventionelle Hemmung natürlicher Entwickelung erscheint.

Wir sahen, wie wichtig bei den Etruskern, wie wenig beachtet bei den Griechen das Leben nach dem Tode war; auch hier bilden die Römer eine Mitte, und neigen sich mehr zu der griechischen Ansicht. Wohl scheinen sie den Begriff der etruskischen Genien in ihren „Manen" bewahrt zu haben, aber die Rücksicht auf den Tod, auf ein jenseitiges Leben mit Lohn und Strafe tritt in den Hintergrund. Die Dichter und der Volksglaube hielten manches der Art fest, und philosophisch beschäftigte man sich mit der Unsterblichkeit der Seele; aber man konnte auch leicht darüber sprechen. In einer öffentlichen Rede (pro Cluentio) behandelt Cicero den Gedanken an Lohn und Strafe in der Unterwelt als Thorheit und Fabel; wenigstens, wenn man der Stelle auch einen andern Sinn ziemlich künstlich unterlegen kann, fürchtete er doch solche Deutung nicht. Das gegenwärtige Leben wurde bei den Römern, wie bei den Griechen, die Hauptsache, ja das Ausschliessliche. Den Tod und was ihm folgte, nicht zu fürchten, war männliche Tugend; daher denn auch, wenn die Würde des Lebens nicht mehr zu erhalten war, die Pflicht des Selbstmordes. Dieser kriegerischen Ansicht gemäss waren denn auch den Römern unter den philosophischen Lehren der Griechen diejenigen von besonderer Wichtigkeit, welche die Unsterblichkeit der Seele läugneten. Schon zur Zeit der Republik feierte Lucrez mit Begeisterung dies Dogma seines Epikur, und noch spät behandelt der fromme Kaiser Marc Aurel es als eine Pflicht, sich in den Gedanken der völligen Auf-

lösung der Seele mit Ergebenheit zu fügen. Nur darin zeigt sich die Verschiedenheit der Römer, dass sie nicht, wie die Griechen, leicht über den ernsten Gedanken fortschlüpfen, sondern sich viel damit beschäftigen. Sie bekämpfen mit griechischen Waffen die einheimischen, etruskischen Lehren. Zu einem festen, begeisterten Volksglauben kam es aber auch in dieser Beziehung nicht; die Römer waren nicht auf das Jenseits angewiesen, sie fühlten ihre Aufgabe in dem äussern, irdischen Leben.

Die eigentlich geniale Leistung des römischen Volks war die Ausbildung des Rechtsbegriffes. In der orientalischen Welt war die Einheit des Ganzen überall als eine völlig einfache und gediegene aufgefasst, in welcher für die freie Entwickelung des Einzelnen keine Stelle blieb. Das griechische Ideal ging zwar grade auf die Freiheit des Menschen aus, verband aber damit durch eine poetisch schöne, doch praktisch unausführbare Anforderung die Gestaltung des Ganzen. Erst in Rom sonderten sich diese Sphären; erst hier verstand man jedem das Seine anzuweisen, festzustellen, wie weit die Rechte des Einzelnen, der Familie, des Standes und endlich des ganzen Staates oder Volkes gingen. Dies Bestreben war von Anfang an das vorherrschende im römischen Volke, es übte auf alle seine Thätigkeiten einen gebieterischen Einfluss aus, es setzte mit Härte ein, um später Billigkeit und Festigkeit zu vereinigen. In dieser Beziehung verdanken wir Spätern der römischen Welt unendlich viel; wenn die Griechen uns in manchen Gebieten höherer Begeisterung als Vorbild erscheinen, in praktischen Beziehungen stehen uns die Römer näher. Der Rechtsbegriff war eine tiefere Anerkennung der Persönlichkeit und ist deshalb auch dem Christenthume

nothwendig. Daher ist schon die römische Moral, bei aller ihrer Härte und Halbheit, für uns verständlicher und brauchbarer; sie ist nicht bloss auf ein ästhetisches Wohlgefallen gerichtet, sie erkennt Rechte und Pflichten, fordert mithin eine Selbstprüfung, nicht bloss in jenem philosophischen Sinne des Sokrates, sondern in persönlicher Anwendung. Ihre Härten sind augenscheinlich, ihr Gutes ist der Nachahmung erreichbar. Durch den Rechtsbegriff erhält die Heiligkeit und Selbstständigkeit der Familie ihre Begründung und in politischer Beziehung geht aus ihm die Vorstellung eines Staates im höhern Sinne des Wortes hervor, eines grossen Ganzen, in welchem sich die einzelnen Kreise frei bewegen und gestalten. Der Begriff des Staates oder der Monarchie schwebte daher von Anfang an dem römischen Geiste vor, obgleich er sich im Kampfe mit den hergebrachten republikanischen Ansichten der alten Welt erst spät, und auch da noch sehr unbefriedigend entwickelte. Auf diesem Felde waren die Römer schöpferisch und wir erkennen bei ihnen eine Richtung, welche dem christlichen Geiste mehr zusagt, als die der frühern Völker. Weltgeschichtlich, nach göttlicher Anordnung stand dies offenbar im Zusammenhange mit der Entstehung des Christenthums in und unter dem römischen Reiche. Wir werden später noch näher darauf zurückkommen.

Ueberall aber, so oft wir es in der Geschichte beobachten können, finden wir, dass die Tendenzen, welche über den Gedankenkreis des Zeitalters ihrer Entstehung hinausreichen, zunächst mehr nachtheilig wirken, indem sie mit dem Bestehenden sich nicht auf völlig harmonische Weise verschmelzen, und doch wieder durch dies Bestehende gehindert werden sich frei zu gestalten. Auch in

der römischen Welt bei aller Herrlichkeit der Macht und Blüthe war es nicht anders, dieser äussere Glanz barg stets einen innern Kampf. Zur Zeit der Republik war er weniger bemerkbar, weil ein höchst energisches, edles Streben die Gemüther beschäftigte, und sie siegreich von Erfolg zu Erfolg aufwärts führte. Da erschien denn grade jene altrömische Strenge und Härte als eine Tugend, weil sie dies innerliche Bewusstsein des Widerspruchs unterdrückte, damit es nicht den Muth des kämpfenden Volkes schwächte. Als aber das Ziel erreicht war, als mit der Weltherrschaft sich auch das ruhigere System der kaiserlichen Regierung ausbildete, da wurde der Zwiespalt auf das Schmerzlichste empfunden. Die edelsten Gemüther sind unter solchen Bedingungen die härtesten, weil sie mit begeisterter Treue an den Formen hängen, deren vollendete Ausbildung die nächste Vorzeit gewährte. Daher ihr Widerstreben gegen die monarchischen Tendenzen, welche freilich aus demselben Grunde nicht rein, sondern mit egoistischen Zwecken auftraten, daher ihr verzweifelnder Schmerz, als sie das Alte nicht mehr aufrecht halten konnten. Obgleich die Alleinherrschaft unentbehrlich war, lebte doch auch noch in allen Gemüthern der Gedanke der Republik; die Monarchie kam daher auch nie zu einer festen Verfassung, sie blieb stets eine Herrschaft der Willkür ohne feste Formen, ein fortdauernder Zustand fieberhaften Wechsels, dessen lange Dauer die kernhafte Gesundheit der alten Welt oder die Fügsamkeit der menschlichen Natur beweiset.

Ebenso war es in religiöser Beziehung. Der Gedanke einer innern Einheit alles Religiösen schwebte allen Völkern der alten Welt vor, deshalb glaubten sie ihre Götter überall wieder zu finden, ohne über die Namen zu streiten.

Die Griechen aber kümmerten sich darum wenig. Im Hochgefühle ihrer Kraft und mit der genialen Leichtigkeit ihres Wesens blickten sie nicht rückwärts, sondern überliessen sich der freigestaltenden Phantasie, dem sittlichen Takt und dem kühnen Fluge des Gedankens. Ganz anders bei den Römern; hier war ein inneres Bedürfniss einer allgültigen, praktisch anwendbaren Lehre. Die Phantasie sollte religiös, die Religion moralisch sein. Aber weil denn doch jener Gedanke der Einheit nicht klar und entschieden war, so hinderte er wieder nur die freie Entwickelung dieser einzelnen Thätigkeiten. Die Philosophie war gelähmt, ohne Selbstgefühl; die Götter, weder mit Innigkeit angeschaut noch verworfen, wurden nur die Träger abergläubischer Ceremonien; die Moral nahm zwar noch die würdigste Gestalt an, aber es fehlte ihr das Erhebende; sie duldete oder tadelte, sie begeisterte nicht. Wie gesagt, in dem starken Schritte, den das römische Volk der republikanischen Zeit wandelte, fühlte es diese innere Wunde nicht. Wie sie aber schon in der frühern, schönern Zeit der Kaiserherrschaft schmerzhaft wurde, können wir aufs Auschaulichste in der Stimmung beobachten, welche Tacitus in seinen Geschichtswerken ausspricht. Dieser edle und tiefe Geist ist voller Wärme für das Gute und Schöne. In seinem moralischen Gefühl liegt die Sehnsucht nach einer höhern Weltordnung, in seiner darstellenden charakteristisch bildenden Phantasie ein künstlerisches, in der Schärfe seines Urtheils ein philosophisches Element. Aber er ist nicht fähig, sich mit irgend einer idealen Schöpfung zu befriedigen, sondern er sucht die volle Wirklichkeit. Die findet er ohne Götter und ohne göttergleiche Menschen, manches relativ Gute, nichts Vollkommenes. Da erscheint ihm denn Religion

und Aberglaube gleich, nur zu billigen, wenn sie hergebracht; der alte Glaube der Götter, zum Spott zu ehrwürdig, lässt ihn kalt; selbst dem dürftigsten Wahne widerspricht er nicht, aber das Christenthum, das er näherer Kenntniss nicht würdigte, erscheint ihm wie die menschenfeindlichste Superstition. So geht er, wie in tiefer Dämmerung unter schwach beleuchteten Gestalten ohne Hoffnung des Lichts.

Für die Ausbildung des Schönheitssinnes war die verständig-praktische Richtung der Römer offenbar nicht günstig. Aber dennoch ist ihr Verhältniss zur Kunst ein sehr wichtiges, sie nehmen auch in unserer Geschichte eine bedeutende Stelle ein. Während die Etrusker, obgleich auch ihnen die rechte Begeisterung und der Sinn für höhere Schönheit abging, dennoch die Kunst in den Kreis ihrer Bestrebungen zogen, waren die Römer sich von Anfang an des Mangels der Anlage bewusst; sie rühmen sich ihrer als einer Eigenschaft, mit welcher ihre Tugend, ihre Kraft zusammenhängt. Bekannt sind die schönen Verse Virgils, in denen er den Anchises weissagend den Charakter und die Schicksale des römischen Volks andeuten lässt. Da spricht denn der Stammvater der Quiriten es gradehin aus: Andre mögen den Marmor beleben, dem weichen Erze Athem verleihen, Roms Künste sind die Völker beherrschen, die Stolzen bekriegen, der Schwachen schonen. In diesen Worten des kunstliebenden und kunstreichen Dichters auf dem Gipfelpunkte römischer Bildung liegt nicht etwa eine Bitterkeit, nicht die Resignation, mit der man eingesteht was nicht geläugnet werden kann, sondern das volle Selbstgefühl

des Volks, dasselbe Gefühl, welches von den ältesten Zeiten da gewesen war, welches sich anfangs in der unbefangenen Aufnahme erst der etruskischen, dann der griechischen Kunst, und später in dem Eifer der strengern Sittenrichter gegen solchen höhern Luxus und gegen die feinere Bildung der Rede schon längst deutlich ausgesprochen hatte. Wirklich hatten diese Eiferer nicht ohne Grund gefürchtet; die Kunst stand in der That in einem Gegensatze gegen die römische Sitte, in einem Zusammenhange mit ihrem Verfall. Dieser Staat und diese Sitte waren selbst ein Kunstwerk verständiger Berechnung, nach einer ganz andern Regel construirt, als die der eigentlichen Kunst ist; diese setzt die freie Ausbildung des natürlichen Elements voraus, jene eine bedingte, in feste Gränzen eingeschlossene Entwickelung. Aber eben so wenig durfte Rom ganz der Kunst beraubt sein. So roh wollten selbst jene Eiferer Rom nicht haben, dass es der Kunst ganz entbehre, es sollte sie nur nicht üben. Auch hier sollte es haben und nicht sein. Es bedurfte sogar des Gegensatzes gegen die feiner gebildeten Völker desselben Stammes, ihre weichlichere Cultur diente der römischen Kraft als Spiegel, vor dem sie sich übte. Später wurde dieser Zusammenhang des römischen Charakters mit der Kunst noch deutlicher. Als bei weiterer Ausdehnung der Macht und bei grösserem Reichthume die alte Strenge und Einfachheit der Sitte nicht mehr ausreichte, als römische Feldherrn und Staatsmänner fremde, nach andern Principien gebildete Völker zu beherrschen hatten, und daher auf feinere Rücksichten sich einlassen mussten, da wurde die Härte jener egoistischen Moral anschaulicher. Die Natur trat gegen diesen conventionellen Zwang in ihre Rechte ein, und es wurde Bedürfniss,

ihrer unvermeidlichen Thätigkeit eine edlere Richtung zu geben, sich den Gestalten schöner Naturentwickelung anzuschliessen. Freilich konnte die römische Freiheit damit nicht bestehen, sie verschwand mit der alten republikanischen Strenge, aber durch den mildern Geist, den die verwandte griechische Cultur dem römischen Wesen gab, durch die Anwendung ihrer vielleicht zu freien und idealen Tendenz auf das Praktische des Lebens entstand jener immerhin edle und schöne Zustand, dessen sich das Reich in den beiden ersten Jahrhunderten der Kaiserzeit erfreute.

Aber auch in dieser spätern Zeit, mitten unter den Kunstwerken, welche erlaubter oder unerlaubter Weise in Rom aufgehäuft waren, blieb noch ein Theil jenes catonischen Eifers zurück. Cicero verwahrt sich nicht bloss in öffentlicher Rede förmlich gegen den Verdacht der Kunstkennerschaft, sondern er erklärt auch in Schriften, die doch nur an die Gebildeten gelangten, die Liebe zur Kunst für eine unmännliche Abhängigkeit, der höhern Freiheit eines Römers unwürdig*). Auch blieben die Römer nicht bloss in der Uebung, sondern auch in der Schätzung der Kunst immer zurück. Jener Plinius, welcher der Kenntniss der Kunst und ihrer Geschichte den grössten Fleiss widmete, urtheilt über ihre Werke doch immer nur nach ganz äusserlichen Rücksichten, nach der technischen Behandlung des Stoffes, nach sentimentalen Beziehungen oder nach einer pedantischen Moral, welcher das feinere Ethische der Schönheit verborgen ist. Für höhere ästhetische Begriffe bildete nicht einmal die lateinische Sprache bezeichnende Wörter, wie dies Plinius bei dem Worte: „Symmetria" ausdrücklich bemerkt; man

*) Jenes in der Rede gegen Verres, dieses Parad. 5, 2.

musste griechische gebrauchen. Die Kunst genoss in Rom niemals die Liebe, welche das Selbsterzeugte erhält; in der That war sie als Beute mit Waffengewalt erobert. Der Kunstsinn der Römer war immer nur der des reichen Mannes, der was er besitzt auch beurtheilen zu können meint; es knüpfte sich an den Erwerb die Verachtung des Erworbenen und der Urheber. Zu dieser rohen Ansicht kam denn noch die Einwirkung der stoischen Philosophie, die vor allen andern griechischen Systemen bei den Römern Glück machte, deren übersinnlicher Hochmuth dem Kunstsinne entschieden ungünstig war. Jene mittlere Region des Lebens, in welcher die Kunst ihren Boden hat, die Durchdringung geistiger und sinnlicher Elemente blieb den Römern stets ein fremdes Gebiet; sie kannten und schätzten im vollen Maasse nur entweder die äusserliche Bedeutung der Dinge, Reichthum, Herrschaft, Macht, oder die leere Freiheit des Geistes, der in einsamer Selbstgefälligkeit die Erscheinung verachtet. Eine Richtung, die in den neuern Jahrhunderten so vielfach geherrscht hat, und der wir einen Vorzug in praktischer Beziehung, für die Leitung weltlicher Angelegenheiten vielleicht nicht absprechen dürfen; so manche Selbsttäuschung, so manche Verwirrung, der ein ideales Streben ausgesetzt ist, werden dabei vermieden. Wir müssen es daher auch als ein weltgeschichtlich wichtiges und heilsames Element anerkennen, dass jener geistig tieferen und künstlerisch unendlich höheren Richtung des griechischen Volkes der praktische Sinn des römischen gefolgt ist. Auf der gemeinsamen Grundlage des europäischen Charakters, der Fähigkeit zu individueller Freiheit, bilden Beide polarische Gegensätze, welche sich ergänzen. Jeder besitzt, was dem andern fehlt, und beide vereint

wurden daher für die folgenden Jahrhunderte das fruchtbarste Vorbild voller Menschlichkeit.

Eine ganz selbstständige römische Kunst, die eine eigne Geschichte hätte, giebt es hienach nicht, sondern nur eine Kunst bei den Römern, die im Wesentlichen eine fremde war, und der sich nur unwillkürlich einheimische Elemente beimischten. Wie ich schon erwähnte, sprachen die Schriftsteller der Römer selbst ihre Kunstgeschichte mit den kurzen Worten aus, dass anfangs alles tuskanisch, dann griechisch war. Von dem Zustande der etruskischen Kunst in Rom haben wir nicht weiter zu sprechen; sie erlitt hier bei der nahen geistigen Verwandtschaft beider Stämme ohne Zweifel keine Aenderung. Auch haben wir uns wohl alles Künstlerische in Rom damals nicht bloss tuskanisch, sondern ziemlich roh zu denken. Erst als die Römer in der Zeit der Scipionen für griechische Bildung überhaupt Sinn erhielten, als durch die griechische und macedonische Beute ihr Auge auch auf bildlichen Schmuck gerichtet wurde, erwachte bei ihnen das Bedürfniss nach einer schönen Kunst und daher natürlich nach griechischer. Sie riefen griechische Meister aller Art herbei, und die italische Kunst, wo sie noch bestand, schloss sich anspruchslos, so viel sie es vermochte, an den griechischen Styl an.

Wir haben daher in diesem Abschnitte die Kunst unter den Römern erst von da an zu betrachten, wo sie im Wesentlichen eine Fortsetzung der griechischen war, und die Aenderungen, welche diese griechische Kunst durch italischen Geist erlitt, werden uns dabei hauptsächlich beschäftigen. Diese italischen Eigenthümlichkeiten sind nun nicht in allen Zweigen der bildenden Kunst gleichbedeutend; in der Architektur treten sie deutlicher

hervor, als in den beiden andern Künsten, obgleich sie auch in diesen nicht fehlen. Eine gesonderte Betrachtung der Künste ist daher auch hier wieder erforderlich. Dagegen bedarf es der Unterscheidung verschiedener Epochen innerhalb dieser griechisch-römischen Kunst nicht, sie behielt im Wesentlichen dieselbe geistige Richtung bei, und die Aenderungen, welche sie im Laufe ihrer guten Zeit vielleicht erhielt, sind wenig bedeutend. Der Anfang dieses Zeitabschnitts ist nicht scharf begränzt; er beginnt im letzten Jahrhundert der Republik, wenigstens gestatten uns Nachrichten und Monumente nicht, die Annahme eines ausgebildeten römisch-griechischen Styls weiter hinaufzurücken. Unter August etwa hatte dieser Styl seine Blüthe vollkommen erreicht, unter den ersten Cäsarn dauerte sie unverändert fort. Zur Zeit des Titus scheinen die römischen Eigenthümlichkeiten etwas einseitiger und härter hervorzutreten, doch so, dass sie den Eindruck noch nicht wesentlich schwächen. Hadrians rege Kunstliebe greift dann in alle Zweige künstlerischer Leistungen ein, aber eher nachtheilig als fördernd, indem eine materielle Eleganz den geistigen Trieb mehr schwächt als erweckt. Mit den Antoninen oder doch sogleich nach ihnen beginnt die Zeit des Verfalls; die Lebensansicht der alten Welt wich nun andern Tendenzen; fremde, asiatische Religionen fanden mehr und mehr Eingang und zerstörten den Sinn für die schöne heitere Form.

Dieser Verfall, der dann bis zur Zerstörung des abendländischen Reichs stets zunahm, ist aber nicht sowohl eine Erscheinung auf dem Boden der griechisch-römischen Kunst allein, als der gemeinsame Abschluss des geistigen Lebens der alten Welt, die Vermittelung

und Verbindung mit den christlichen Jahrhunderten. Wir schliessen daher vor dem Beginne dieser letzten Epoche den Abschnitt der römischen Kunst ab, in welcher wir sie nur in ihrer guten Zeit, in wenig veränderter Blüthe im Auge haben.

Drittes Kapitel.

Die römische Architektur.

In der Baukunst war die Wirksamkeit der Römer unstreitig am Bedeutendsten, für diese eigneten ihre künstlerischen Anlagen sich am Meisten. Wichtig ist schon, dass sie in der Technik durchweg ausgezeichnet und gründlich waren. Dieser mehr gelehrte oder handwerksmässige Bestandtheil der Architektur gehört zwar nicht eigentlich in den Bereich der schönen Kunst, er bedarf keiner höhern Begeisterung, kein Ideal liegt ihm zum Grunde, er bezweckt das Nützliche. Aber er gehört denn doch schon dem Gebiete an, wo sich Kunst und Leben berühren, wo unwillkürlich Rücksichten der Schönheit wirksam sind und dem Beschauer sich mittheilen. Bei der römischen Kunst erscheint nun diese Seite vorzugsweise wichtig. Es ist mehr als eine antiquarische Vorliebe, welche uns selbst das einfache, entblösste Mauerwerk römischer Arbeit anziehend macht; schon hier ist eine charakteristische Aeusserung des Formensinnes; die Ordnungsliebe, die einfache, ruhige, zweckmässige Haltung

des römischen Wesens treten uns gestaltet entgegen. Jedes Material wurde von den römischen Architekten mit grossem Geschick behandelt, sie benutzten dabei die Lehren der Griechen und fügten manches Neue und Eigenthümliche hinzu. Ihre Erfindungsgabe verliess sie auch hier niemals, bis in die Zeit des äussersten Verfalls der römischen Architektur finden wir noch Neues. Sowohl der Steine als der Ziegel bedienten sie sich und beider in mannigfaltigster Weise, sowohl mit als ohne Mörtel, bald in scharf gezeichneten Quadern, bald weniger behauen, bei Grundbauten auch wohl in unregelmässiger polygonartiger Form. Von eigenthümlicher Tüchtigkeit sind ihre Ziegel, vortrefflich gebrannt, scharfeckig und hart, von schöner rother Farbe, und meist von andrer Gestalt, wie die unsrigen, weniger hoch aber länger und breiter, in den Mauern werden sie durch dünne Mörtellagen verbunden. Eine eigenthümliche Art des Mauerwerks ist das netzförmige (opus reticulatum), welches aus quadraten keilförmigen Steinen, oder aus Ziegeln besteht, die auf der scharfen Kante liegen, und deren Linien daher nicht horizontal, dem Boden entsprechend laufen, sondern sich netzförmig durchschneiden; die Fundamente, die Ecken, auch wohl durchlaufende Streifen einer solchen Mauer bestehen dann in horizontalen Lagen von Quadern. Auch in andrer Weise verbanden sie oft Steine mit Ziegeln, so dass Lagen von beiden wechseln und jedes Material in andrer Weise zur Dauerhaftigkeit beiträgt. In allen diesen Formen macht das römische Mauerwerk den günstigen Eindruck des Saubern, Sorgsamen, Kräftigen, und namentlich ist jene netzförmige Gestalt anziehend, weil die diagonal durchschneidenden Linien etwas Ungewöhnliches und Kühnes haben, das

aber doch durch die horizontalen und verticalen Einfassungen aufs Kräftigste zusammengehalten ist.

Ausgezeichnet waren die Römer in der Kunst der Wölbung, die sie von ihren Lehrmeistern den Etruskern überkamen und sehr vervollkommneten. Wir werden weiter unten sehen, wie durch diese von den Griechen anfangs nicht gekannte, später wenig benutzte Bauform die bedeutendsten Werke der Römer möglich wurden, und wie sich grade in den hiedurch bedingten Bauten ihre Eigenthümlichkeit am Entschiedensten und Günstigsten aussprach.

In allen diesen technischen Beziehungen waren die römischen Architekten den Griechen gewiss überlegen, so sorgsam und sauber auch diese in der Ausführung ihrer Gebäude waren; in ästhetischer Beziehung dagegen standen sie ihnen weit nach. Es fehlte ihnen an einem solchen eigenthümlichen, zeugenden Grundgedanken, wie der des Säulenhauses war, es fehlte dadurch an jener Kraft der Idee, welche alle Theile durchdringt, sie in harmonische Verbindung setzt, und sie zu einer lebendigen Erscheinung verschmilzt. Gewiss sind auch die Römer noch sehr bedeutend und wichtig in der Architektur, aber neben der reinen und idealen Gestalt der griechischen Kunst, erscheint die ihre in einem vielleicht an sich zu ungünstigen Lichte. Eine feste, durch religiöse oder künstlerische Gewohnheit geheiligte Gestalt der Tempel hatten sie nicht, aber dennoch ist unter den verschiedenen Formen, deren sie sich bedienten, eine die vorherrschende, und zwar eine, in welcher wieder etruskische und hellenische Eigenthümlichkeiten sich mischen. Die Cella dieser gewöhnlichen römischen Tempel ist eine einfache, und weicht daher von der dreifachen der Etrusker

ab; sie nähert sich auch in den Grundverhältnissen mehr dem griechischen Tempel. Dagegen ist sie nicht, wie bei diesem, ringsum von Säulen umstellt, sondern hat nur vor dem Eingange einen Portikus, der auf einer einfachen, oder ganz oder theilweise verdoppelten Säulenreihe ruht. Die drei andern Wände der Cella waren dann ohne alle Oeffnung.

Durch diese Anordnung (die Vitruv zwar mit griechischem Namen Prostylos nennt, die aber in Griechenland in den bessern Zeiten wenig oder gar nicht vorkommt) ging dann zunächst der Charakter des in sich Einigen und Abgeschlossenen, den der griechische Tempel hatte, verloren; ähnlich wie bei dem etruskischen Tempel zerfiel das Ganze in zwei Theile, in Halle und Cella. Diese Zweitheiligkeit wurde indessen durch die Anwendung griechischer Details und durch die Einwirkung griechischen Geistes einigermaassen gemildert. Bei der einfachen Cella war das ganze Gebäude nicht so breit, wie bei der dreifachen der Etrusker. Es näherte sich zwar mehr dem Quadrate, als der längliche Tempel der Griechen, aber weniger als der der Etrusker; die Halle war daher im Verhältniss zur Tiefe des Ganzen bei weitem schmäler. Sie war auch weniger tief und erschien, weil die Säulen nicht in so gespreizter Stellung standen, nicht so offen und weit. Sie machte daher überhaupt nicht den selbstständigen Anspruch, wie dort, sondern war mehr ein untergeordneter Theil des Ganzen. Dazu kam noch ein Umstand; bei dem Mangel einer umherlaufenden Säulenhalle konnten auch die Stufen als Basament des Tempels nicht wohl ringsumher angebracht werden, es würde einen widersprechenden Eindruck gemacht haben, wenn sie zu den unzugänglichen Mauern der Seiten- und

Rückwände geführt hätten. Daher gab man denn nur der Vorderseite eine aus mehreren Stufen bestehende Treppe, welche, dem Charakter des Ganzen gemäss nicht auf allen drei Seiten, mit denen sie vor dem Gebäude vortrat, sondern nur auf der Vorderseite zugänglich, auf beiden Seiten aber von einer Fortsetzung der als Basament der Seitenwände des Tempels selbst dienenden Mauer eingefasst und begränzt war. Dies gewährte einen wesentlichen Vortheil, denn indem nun dieses Basament vom Anfang der Treppe an unter der Vorhalle und Cella unverändert fortlief, fasste es das Ganze zusammen, und hob dadurch die Trennung der Vorhalle von der Cella einigermassen auf. Es trug aber auch in anderer Beziehung dazu bei, dem Ganzen eine Consequenz und innere geistige Einheit zu geben. Da nämlich an dieser Treppe schon die untern, niedrigern Stufen von der höhern Mauer des Basaments eingefasst sind, und dieses über sie hervorragend eine Schranke bildet, welche das Hinaufsteigen auf den Seiten verwehrt, so leiten die Stufen gleichsam zwingend in die Richtung hinein, welche in der Folge von Portikus und Halle fortgesetzt ist. Der griechische Tempel ist von allen Seiten zugänglich und spricht dies in seiner Säulenhalle und seinen Stufen aus, der römische weist uns mit Strenge auf den einen Weg hin, den wir wandeln sollen. Etwas Gebieterisches, Monarchisches ist damit angedeutet. Mit dem ägyptischen Tempel in seiner losen Zusammensetzung einzelner Theile, in seinen kolossalen Massen und seiner sinnlichen Fülle ist der römische in seiner Einfachheit freilich nicht zu vergleichen, aber in jener strengen Anweisung des Zieles sind beide verwandt. Die griechische Tempelform ist ohne Zweifel schöner als diese römische. Während diese in der Un-

gleichheit ihrer Seiten, in der Verschiedenheit ihrer Theile immer etwas Unvollkommenes, in sich Uneiniges darstellt, ist jene auf allen Seiten gleichartig, von gleichem Leben durchdrungen, wie ein organisches Gebilde der Natur. Sie spricht die Verschiedenheit der Functionen in den verschiedenen Längen der vordern und der seitwärts gelegenen Säulenreihen aus, ohne ihnen die Gleichartigkeit zu entziehen. Dagegen hat diese römische Form eine gewisse Consequenz und etwas Verständiges voraus. Die überall gleichen Säulenhallen sind dem Unterschiede zwischen Giebel und Dachschräge nicht ganz angemessen. Man kann auch hier wie in so manchen andern griechischen Erscheinungen eine anmuthige, lebensvolle Verhüllung der dunkeln Seiten der Welt erkennen; dort mehr eine ideale, hier eine reale Gestalt.

Diese einfachste Gestalt der römischen Tempel ist auch die schönste. Ausser ihr kommen nicht bloss in den griechischen Provinzen des Reichs, sondern auch in Italien noch manche andere Formen vor, theils in ersichtlicher Nachahmung des Griechischen, theils in einer abweichenden Richtung. Seit den macedonischen Kriegen wurden auch grössere Tempel mit herumlaufenden Säulenhallen gebaut, obgleich auch hier manche Veränderungen gegen die griechische Regel des Peripteros eintraten*). Noch häufiger war denn aber die Form des Pseudoperipteros; das heisst, man behielt die älteste Form der Cella mit blossem Portikus auf der Vorderseite bei, brachte aber an den drei andern Mauern der Cella scheinbare Säulen,

*) Wie bei dem von Marius erbauten Tempel des Honos und der Virtus, von dem Vitruv bemerkt, dass er keine Halle auf der Rückseite gehabt (sine postico) Vitr. III. 2. Wenn aber auch den Peripteros, so nahm man doch den Hypaithros in Rom niemals auf, wie Vitruv III. 2. 8. ausdrücklich bemerkt.

blosse Halbsäulen, denen der Vorhalle ähnlich an. Es war mithin ein blosser Schmuck, die Lüge einer Säulenhalle, die nicht existirte. Schon bei altgriechischen Bauten hatten wir einige Male solche Form gefunden, jedoch nur als Ausnahme; in der römischen Welt wurde dieses Scheinwesen herrschend. Der ionische Tempel der Fortuna virilis in Rom und der Tempel in Nismes sind Beispiele solcher Bauten aus der besten römischen Zeit. Von den Tempeln in der Form des Prostylus haben wir mehrere, mehr oder weniger bedeutende Ueberreste, so namentlich die Tempel zu Pola in Istrien, zu Assisi, der sogenannte Tempel der Sibilla zu Tivoli, der des Antoninus und der Faustina in der Nähe des Forums in Rom. Zu den Tempeln mit einem umherlaufenden Säulengange, von denen uns Ueberreste erhalten sind, gehört der des Mars Ultor (gewöhnlich als Tempel des Nerva bezeichnet) in Rom. Endlich kannten die Römer auch kreisrunde Tempel, die aber doch nur in einzelnen und seltenern Fällen vorkamen, und von deren Eigenthümlichkeit wir erst weiter unten sprechen werden, nachdem wir die Behandlung der Einzelheiten näher betrachtet haben.

In den architektonischen Details schlossen sich die Römer, wie gesagt, meist an die Griechen an, doch so, dass sie manche Formen derselben nicht aufnahmen, andre mannigfach modificirten. Die dorische Ordnung fand bei ihnen eigentlich gar keine Anwendung, die toscanische, welche eine äussere Aehnlichkeit mit derselben hat und daher gewissermassen an ihre Stelle trat, ist in den wesentlichen innern Eigenschaften, in denen welche eigentlich die Schönheit des dorischen Styls ausmachen, himmelweit davon unterschieden. Für diese einfache und ernste Schönheit, für die feine Harmonie der Verhältnisse

war der Sinn der Römer nicht geeignet; ihre Anlage und Neigung führte sie nur auf Formen üppiger Weichheit, schwerer Pracht oder dürftiger Nützlichkeit. Auch hingen die Details des dorischen Styls so innig mit der ganzen Anordnung des griechischen Tempels zusammen, dass sie bei dem Grundrisse des römischen nicht anwendbar waren. Die starke Verjüngung der Säulen setzte voraus, dass diese das ganze Haus umgaben und so auf einen innern Mittelpunkt hinwiesen, mit dem sie in der Beziehung des Stützens und Anlehnens standen; bei einer blossen Vorhalle würde dies mächtige Anstreben allzu fühlbar das Gleichgewicht verletzt haben; hier mussten mehr senkrecht begränzte Säulenstämme gewählt werden, welche der senkrechten Wand der Cella entsprachen, mit der sie in der Seitenansicht eine Reihe bilden mussten*). Auch der Mangel der Basis, der im dorischen Bau angemessen war weil die Säulenreihe auf dem gemeinsamen Unterbau der Stufen ruhete, wäre hier störend gewesen, da das Basament auch unter der Cella fortlief, und mithin sich nicht ausschliesslich auf die Säulen bezog. Hier musste daher die Säule ihren eignen Abschluss haben, der sie von dem Basament abhob. Auch das dorische Kapitäl sagte dieser Tempelform nicht zu; bei der geringen Zahl der Säulen konnte diese einfache Form

*) Es versteht sich, dass hier nur von der ästhetischen Wirkung der stark verjüngten dorischen Säulen, und zwar für die äussere Ansicht der Rede ist; denn allerdings gab diese Säulenart in technischer Beziehung nicht weniger wie die andere eine senkrechte Stütze. Dass aber die Griechen die im Text ausgesprochene Unanwendbarkeit der dorischen Säule am Prostylus wohl fühlten, dürfen wir daraus schliessen, dass kein einziger Tempel dieser Art im dorischen Styl existirt. Selbst der Jupiters Tempel in Agrigent hatte auf beiden schmalen Seiten den Prostylus, das Gleichgewicht war also hergestellt.

leicht nüchtern erscheinen, auch war zum Gleichgewicht gegen die Basis und zur deutlichern Unterscheidung der Säulen von der Cellenmauer ein Kapitäl mit reicherer plastischer Verzierung nöthig. Das dorische Gebälk, wenigstens die Triglyphenreihe, verlor ebenfalls hier den ästhetischen Werth; denn nur im Verhältniss zu dem steten harmonischen Wechsel vom senkrechten und horizontalen, von tragenden Gliedern und Zwischenräumen, von Licht und Schatten, wie er im dorischen Bau durchgeführt war, hatte diese Ausstattung des Frieses eine Bedeutung. Auch wäre es gleich misslich gewesen, diese Ausstattung des Frieses bloss auf der Vorderseite anzubringen, als sie auch an den andern, von Säulen entblössten Seiten fortzusetzen. Die Triglyphen kommen daher auch wohl in der römischen Architektur vor, jedoch weniger an Tempeln, als an solchen Bauten, wo mehrere Säulenordnungen angewendet wurden, und dann ohne wesentlichere Bedeutung, nur zur Abwechslung und allenfalls zur Bezeichnung der untern und schwerern Ordnung.

Der ionische Styl war zwar den Römern etwas zugänglicher als der dorische, aber er wurde von ihnen nur selten und nicht mit besonderm Glücke angewendet. Auch hier beruhte das Gelingen auf zu feinen Rücksichten; die Anmuth dieses Styls ist eine jugendliche und einfache, der römische Geschmack verlangte vollere, reichere Formen *). Fast alle Gebäude, an denen nur Eine Ordnung vorkommt, sind daher im korinthischen Style gebaut, und in denen, wo sich mehrere Ordnungen übereinander erheben, pflegt er über den einfachern toscanisch-dorischen und ionischen Ordnungen nicht zu fehlen. Im Zeitalter des

*) In Rom ist nur einer der erhaltenen Tempel ionischen Styls, der der Fortuna virilis, jetzt als Kirche S. Maria Egiziaca.

Augustus scheint man das korinthische Kapitäl, wie es von der alexandrinisch-griechischen Baukunst überliefert war, rein beibehalten zu haben, wir finden es hier noch mit Geschmack und Zierlichkeit angewendet. Später schien auch diese vollste Zierde der Säule nicht mehr reich und prächtig genug, und es kam nun das sogenannte römische oder zusammengesetzte Kapitäl auf. Diese einzige Erfindung, wenn man sie so nennen darf, der Römer im Bereiche der Säulenordnungen erscheint bei den uns erhaltenen Monumenten zuerst am Bogen des Titus *). Etwas völlig Neues gab sie aber nicht, sondern sie bestand nur darin, dass man das ionische Kapitäl gewissermassen dem korinthischen einverleibte. An die Stelle der einfachen Fruchtstengel und der zarten Voluten setzte man unter die Platte des korinthischen Kapitäls die grossen Schnecken und den Eierstab des ionischen, so jedoch dass sich diese Form auf allen vier Seiten wiederholte. Uebrigens wurde dann die Höhe des korinthischen Kelches mit den beiden untern Reihen der Acanthusblätter beibehalten. Man sieht, es war dabei nicht bloss auf grössern Reichthum, sondern auch auf eine schwerere Pracht abgesehen; das korinthische Kapitäl war dem römischen Geschmacke noch zu zart. Auch wo man dieses römische Kapitäl nicht anwendete, brauchte man häufig das korinthische mit manchen Abweichungen, indem man statt der Blume vor der Platte Adler oder auch Göttergestalten anbrachte, oder auch mit den Acanthusblättern andern Schmuck verband. Es waren dies Freiheiten, wie sie auch die Griechen an kleineren Gebäuden gekannt hatten, die aber hier nur immer im römi-

*) Winkelmanns Werke Th. I. S. 383.

mischen Sinne schwerer und voller ausfielen. Eigne Säulenarten entstanden auf diese Weise nicht.

In der Form des Säulenstammes, in den Kanneluren und der Basis folgte man bei dieser römischen Ordnung ganz den griechischen Vorbildern korinthischen Styls, doch nicht ohne manche Abweichungen. Bei den Griechen hatten die Säulenstämme immer Kanneluren; die Römer setzten sich hierüber nicht selten hinweg. Höchst wahrscheinlich war es der Luxus des Materials, der dies veranlasste. Der Granit, den sie nicht selten brauchten, war zu hart um diese Bearbeitung leicht anzunehmen; bei kostbaren, buntfarbigen Marmorarten wäre aber die Pracht des Stoffes durch die Schatten der Kanneluren verdunkelt worden. So gewöhnte man sich an den glatten Stamm und brauchte ihn auch da, wo solche Gründe nicht stattfanden. Auch hier finden wir wie sehr den Römern der zarte Schönheitssinn der Griechen fehlte, denn der glatte, cylindrische Stamm hat immer etwas Rohes, dem kunstreichen Werke Unangemessenes. Manchmal gaben sie auch nur den beiden obern Dritteln des Säulenstammes die Kanneluren, während sie das untere glatt liessen, wie wir dies namentlich in Pompeji finden. In andern Fällen wurde die Höhlung der Kanneluren am untern Theile des Stammes durch Rundstäbe ausgefüllt.

Will man die Säule mit dem römischen Kapitäl als eine besondere Ordnung betrachten, so waren es vier, welche in den römischen Bauten vorkamen; ausser der ionischen und korinthischen, die römische und toscanische. Diese war ohne Zweifel nicht mehr ganz dieselbe, welche die Etrusker gebraucht hatten, sondern aus einer Verschmelzung der etruskischen Form mit der dorischen entstanden. Sie bestand aus einem Stamme, der schlanker

und weniger verjüngt war als der dorische, dagegen aber auf einer Basis ruhete, die nur aus einer Platte und einem darauf gelegten Polster bestand, über welchem der Stamm mit einem Ablaufsriemchen abschloss. Das Kapitäl hatte die Theile des dorischen, jedoch bei weitem schwächer und weniger ausladend als in den hellenischen Bauten. Man sieht an dieser Ordnung, dass die römische Kunst, wenn sie nicht prachtvoll sein sollte, in das Nüchterne und Rohe zurückfiel; die zarte einfache Grazie war ihr nicht gegeben.

Das Gebälk war in allen Ordnungen das dreitheilige nach griechischen Grundsätzen. Bei der dorisch-toscanischen behielt man die Triglyphen bei, aber als bedeutungslosen Schmuck, oft so gedehnt, dass in dem Zwischenraume zwischen zwei Säulen mehrere Triglyphen angebracht wurden. Bei den reichern Ordnungen genügten auch die Glieder des Gesimses, so wie die Griechen sie gebraucht hatten, nicht mehr; man häufte und vermehrte sie, namentlich wurde es gewöhnlich, die Zahnschnitte des ionischen mit den Kragsteinen des korinthischen Styls zu verbinden. Alle diese Details arbeitete man überdies schwerer, in vollern, breitern Curven, um auch hier den Charakter derber, verschwenderischer Pracht hervorzubringen. Die Gesimse ragten daher mit vielen, treppenförmig ausladenden Gliedern weit und überkräftig hervor. Das Dach hatte im Wesentlichen die Verhältnisse des griechischen. Schon in der alexandrinischen Periode aber sahen wir, dass sich, wenigstens bei breitern Façaden, der Giebel höher als in der bessern griechischen Zeit erhob; bei den Römern nahm dies nun noch zu, und fand auch selbst bei kleinern Gebäuden in dem Maasse statt, dass die Höhe, die nach griechischer

Weise ungefähr ein Neuntel der Breite betrug, bis auf ein Sechstel, ja sogar ein Viertel stieg. Auch hier liegt theils eine etruskische Reminiscenz, theils das Bedürfniss des Derben und Schweren zum Grunde. Die meisten andern Aenderungen, welche die griechischen Formen unter den Römern erlitten, beruhten darauf, dass die ursprüngliche Bedeutung der Glieder, die Zwecke der Construction mit organischer Lebendigkeit darzustellen, vergessen war, und sie als blosser Schmuck und zwar zu einer sehr materiellen Darlegung des Reichthums dienten. Daher kam es denn zunächst, dass man die Säulenbasis oft nicht mehr unmittelbar auf den Fundamenten oder auf einem gemeinsamen Unterbau stehen liess, sondern ihnen noch einen Würfel unterlegte. Eine noch wichtigere und häufiger vorkommende Abweichung von der griechischen Architektonik war es, dass man die Säulen auch da brauchte, wo sie nichts zu tragen hatten, als blossen Wandzierrath. Hiemit hing es denn zusammen, dass man über der Säule das Gebälk in allen seinen Theilen vortreten liess, so dass dieser Auswuchs des fortlaufenden Frieses eine Art Würfel darstellte, der von dem dreigetheilten korinthischen Architrav und von dem vorragenden Gesimse begränzt wurde; eine für die Construction ganz überflüssige Last, geschaffen, damit die Säule nicht allzu augenscheinlich müssig stehe. Diese Verkröpfungen (wie man sie nach der Aehnlichkeit des widernatürlich vortretenden Gebälks mit der ähnlichen Entstellung des menschlichen Körpers nennt) geben dem Gebäude etwas Schweres und Buntes, was dem römischen Geschmacke zusagen mochte; sie widersprechen aber den Grundsätzen einer gesunden Architektur und sind charakteristisch für den gröbern Sinn der Römer.

In sehr viel grösserm Gebrauch als bei den Griechen, wo wir sie nur ausnahmsweise finden, stehen dann die Halbsäulen. Neben diesen sind aber auch die Pilaster häufig; wenn ich so sagen darf, Halbsäulen ohne die Ründung des Stammes, flache vortretende Streifen von den Linien des Säulenstammes begränzt. Bei den Griechen finden wir sie höchst selten und nur im Innern der Gebäude, bei den Römern wurden sie eine gewöhnliche Zierde des Aeussern. Sie behielten im Wesentlichen Kapitäl und Basis der Säulen bei, wurden aber oft an diesen Gliedern und selbst an dem Stamme mit manchem bunten und willkürlichen Schmucke bis zur Ueberladung verziert.

Die wichtigste und fruchtbarste Neuerung, welche die Baukunst den Römern verdankt, ist der weitausgedehnte Gebrauch der Wölbung. Anfangs wurde sie wahrscheinlich nur an Nützlichkeitbauten angewendet. Schon oben in der Geschichte der etruskischen Kunst wurde der berühmten römischen Kloaken gedacht; Brücken und Wasserleitungen gaben die Gelegenheit sich in diesem Zweige der Technik zu vervollkommnen, während die Tempel noch keine Stelle dafür boten*) und in den schmucklosen Wohnhäusern noch weniger davon die Rede sein konnte. Auf eine höhere Schönheit war es natürlich bei solchen Werken nicht abgesehen, und doch kann man nicht verkennen, dass diese Bogen der Aquäducte, die auf ihren starken Pfeilern mit kühnem und sicherm Schritte die römische Campagna durchziehen, die in gebirgigen Gegenden (wie an dem berühmten Pont du Gard bei Nismes) sich bis zu Bergeshöhe erheben,

*) Der Rundbau des alten Vestatempels zu Rom war ursprünglich nur mit Stroh gedeckt. Hirt, Gesch. d. Bauk. Th. 3. S. 30.

dass diese gewaltigen Brücken, über welche die schwerbewaffneten Legionen zogen, eine sehr bedeutsame und charakteristische Aeusserung des römischen Geistes sind. Es ist dies wieder eine Stelle, wo das Leben unbewusst in eine künstlerische Wirksamkeit übergeht. Auch später, als mit dieser Rücksicht auf den Nutzen sich die auf Pracht verband, war die Wölbung stets das Element, welches den römischen Bauten ihr eigenthümliches Gepräge verlieh. Häufig schloss sich der Gebrauch der Wölbung an die grade Mauer an, theils in Gestalt einer Concha, welche etwa im Tempel den Ort für die Aufstellung des Bildes bezeichnete, theils in einzelnen rund gedeckten Nischen, durch welche die römischen Architekten den Wänden im Innern und Aeussern Mannigfaltigkeit zu geben liebten. Wir werden sogleich der Triumphbogen, der Theater und Amphitheater, der Hallen und Basiliken, der Bäder und Paläste mit ihren Prachtsälen gedenken. Sie alle waren nur durch Hülfe der Wölbung ausführbar, oder doch durch dieselbe sehr erleichtert. Aber charakteristisch ist es wieder für die römische Architektur und den Standpunkt der Römer überhaupt, dass sich dies Princip der Wölbung nicht zu einem vollkommnen System durchgängiger Gliederung des ganzen Baues ausbildete, sondern dass sich damit immer die Formen der griechischen Säule verbanden, obgleich sie so wesentlich und innerlich mit dem graden Architrav zusammenhingen.

Die grösste Wichtigkeit erhielt die Wölbung in ihrer Anwendung auf runde Gebäude, an welchen sich überhaupt die Eigenthümlichkeit der römischen Architektur noch am Entschiedensten zeigt. Die griechische Architektur liebte die Rundgebäude nicht. Zwar finden wir in

der ältesten Zeit die Schatzhäuser und ähnliche Bauwerke in runder pyramidalischer Form; sobald aber der Gedanke des Säulenhauses ausgebildet war, verschwindet sie. Kleineren Denkmälern, wie dem des Lysikrates in Athen, gab man wohl noch diese Gestalt; zu eigentlichen Gebäuden, auch zu Tempeln wandte man sie aber nicht an. Bei den Römern finden wir runde Tempel häufiger, wenn gleich immer nur als Ausnahmen von der Regel. Vielleicht mögen sie sich auch hier an ein altitalisches Herkommen, das auf religiösen Rücksichten beruhte, angeschlossen haben, wenigstens finden wir dass man bei einer vorzugsweise italischen Göttin, der Vesta, die runde Tempelform beständig anwendete, ohne dass uns der Grund dieser Sitte näher bekannt ist. Eine architektonische Ausbildung hatte aber dieses Herkommen wohl schwerlich erlangt, denn die Römer verbanden ohne Anstand mit dieser Tempelform die griechischen Säulenordnungen.

Die Verbindung der Ründung mit dem System des Säulenbaues führte manche Nachtheile herbei. Das rund umherlaufende Gebälk tritt in der Mitte zwischen zwei Säulen stets über die grade Linie zwischen beiden hinaus, steht daher im Widerspruche mit dieser und erscheint nicht genügend gestützt. Von den griechischen Säulenarten ist die ächt dorische wegen ihrer gradlinigen Strenge, die ionische wegen der Verschiedenheit der beiden Seiten des Kapitäls auf Rundbauten nicht anwendbar, und selbst die korinthische, obgleich die einzig brauchbare, steht noch durch die viereckige Basis und Plinthe in Disharmonie mit der Ründung. Die beste Form des Rundgebäudes ist daher die einfache, von dem Zierrath der Säulen entblösste. Eine andere Schwierigkeit entstand durch die Bedachung; die Balkenconstruction des griechi-

schen Daches liess sich hier nicht anwenden, und ein durchweg zugespitztes Dach wäre im höchsten Grade unschön gewesen; der Rundbau fordert nothwendig eine Wölbung. Dies zusammen war genügend, um die Griechen von dieser Form abzuhalten; indessen giebt es auch tiefer liegende Gründe, welche sie bewegen mochten, die Form des länglichen Vierecks ausschliesslich anzuwenden. Die grade Linie ist die natürliche der Architektur, weil sie dem Charakter geometrischer Regelmässigkeit am Meisten entspricht; da sie nach dem Gesetze der Schwere in der Höhenrichtung unerlasslich ist, kann sie, ohne Disharmonie, auch im Grundrisse nicht aufgegeben werden. Ferner muss das Gebäude, um sich als ein Ganzes von innerem Leben darzustellen, sich gliedern, in verschiedene Theile zerlegen. Die runde Gestalt giebt aber den Ausdruck einer gediegenen, unterschiedslosen Einheit; alles bezieht sich auf den einen Mittelpunkt, keine Verschiedenheit der Functionen, der Haltung einzelner Theile ist sichtbar. Sie spricht daher ein dürftiges, mechanisches Wesen aus, in welchem der Gegensatz, auf dem alles Leben beruht, sich nicht entwickelt hat. Die vierseitige Form dagegen giebt diesen Gegensatz deutlich und auf die einfachste Weise, in der Form der Zweiheit, die aber durch die symmetrische Wiederkehr der Seiten und durch den Abschluss des Ganzen wiederum zur Einheit verbunden wird. Die vierseitige Form ist daher auch zu allen Zeiten und bei allen Völkern die vorherrschende gewesen, und eine Architektur, welche bloss auf runde Gebäude anwendbar wäre oder nur solche hervorbrächte, ist gradezu undenkbar.

Daher ist denn auch die Zahl der römischen Rundgebäude gewiss niemals sehr gross gewesen. Ein Monopteros

ist nicht auf uns gekommen, auch wurde diese Form gewiss nur bei kleinern Monumenten angewendet. Mit Säulen umstellte Rundtempel finden wir in Rom und in Tivoli, hier mit achtzehn, dort mit zwanzig korinthischen Säulen; beide sollen der Vesta gewidmet gewesen sein. Der Tempel von Tivoli ist von gefälligen, edlen Formen, der römische macht einen weniger günstigen Eindruck; die Wölbung ist an beiden nicht erhalten. Rundgebäude ohne Säulen kennen wir zwar auch nicht in grosser Anzahl, dagegen gehört das bedeutendste und schönste Monument römischer Architektur zu dieser Klasse. Es ist das berühmte Pantheon.

Marcus Agrippa, bekanntlich der Freund und Tochtermann des August, erhielt von diesem die Erlaubniss oder den Auftrag, die Stadt mit den prachtvollsten Bauten zu schmücken, namentlich auch mit grossen öffentlichen Bädern. Mit diesen stand denn das Pantheon in Verbindung*). Als Tempel war es dem rächenden Jupiter (dem Jupiter Ultor) geweiht, aber ausser der Statue dieses Gottes waren noch sechs andere kolossale Götterbilder darin aufgestellt, von denen uns Mars, Venus und der Divus Julius, der vergötterte Cäsar, genannt werden. Bekanntlich waren Venus und Mars durch Aeneas und Romulus die göttlichen Stammältern des römischen Volkes, und das julische Geschlecht nahm sie im engern Sinne für sich in Anspruch. Die Aufstellung ihrer Bilder in der Verbindung mit dem Cäsars erscheint daher höchst bedeutsam und bezeichnete ein Heiligthum, das man beliebig auf die Verherrlichung des römischen Volkes oder des julischen Hauses deuten konnte. Es war daher ein nach der Sinnesweise des August nicht unwichtiges

*) Es wurde im Jahre 729 d. St., 25 n. Chr. vollendet.

Unternehmen, das auch auf das Grossartigste ausgeführt wurde. Ob der Name „Pantheon“ dem Gebäude gleich anfangs oder erst später beigelegt, ist ungewiss, doch rührt er aus römischer Zeit her. Die Verbindung einer grössern Mehrzahl von Gottheiten in einem Tempelhause, vielleicht auch (durch eine unbewusste Gedankenverbindung) der Eindruck der grandiosen Kuppel, die sich wie das Himmelsgewölbe über die Erde weit und gross über das Innere erhebt, mochten diesen anfangs wahrscheinlich nicht officiellen Namen in Umlauf gebracht haben. Durch Abbildungen und selbst Nachahmungen ist das Gebäude so wohl bekannt, dass eine kurze Schilderung es der Phantasie gegenwärtig machen wird. Die Construction ist höchst einfach. Ueber einer kreisrunden Mauer von gewaltiger Stärke erhebt sich ein Kuppelgebäude in Form einer halben Kugel. Die Mauer, auf welcher diese Kuppel ruht, ist eben so hoch als sie selbst; die Höhe des ganzen Gebäudes ist also dem Durchmesser des untern Rundbaues völlig gleich. Der Rundbau und die Kuppel bilden der Höhe nach gleiche Hälften des Ganzen. Es kann nichts Regelmässigeres und Einfacheres gedacht werden, und eben durch diese einfache Regelmässigkeit macht das weitgespannte freie Gewölbe eine gewaltige Wirkung, und erinnert nothwendig an den grandiosen Anblick des Firmaments. Die Wand des Rundbaues ist im Innern durch acht, in der Dicke der Mauer angebrachte und von Wandpfeilern eingefasste Nischen getheilt, von denen eine die Eingangsthür bildet, die andern sieben jede ein Götterbild enthielten. Die Nische der Thüre und die gegenüberliegende sind mit einem Rundbogen gedeckt, welcher das Gebälk durchbricht und in die Attika einschneidet, während über den sechs andern Gebälk und

Attika fortlaufen und in der Oeffnung jeder Nische durch zwei korinthische Säulen und zwei ihnen entsprechende Pilaster getragen werden. Die der Thür gegenüber liegende Nische und die beiden äussersten zur Rechten und Linken bilden innerlich eine Ründung, die vier andern sind eckig. Die Kapitäle der Säulen und andre Details waren von Bronce, das Gewölbe mit einfachen, vergoldeten Kassetten geschmückt. Sehr merkwürdig ist, dass die Kuppel oben eine Lichtöffnung von 26 Fuss hat, der Fussboden hat deshalb eine leichte Senkung nach der Mitte zu, wo kleine Löcher zum Ablaufen des Regenwassers angebracht sind. Im Aeussern erscheint die Kuppel bei Weitem flacher, weil die Mauer höher hinauf gezogen ist. Dies hatte theils den Zweck der Sicherung des Gewölbes durch eine kräftigere Widerlage, theils war es aber auch erforderlich, um dem Auge einen Theil der Kuppel zu verbergen; denn durch dieselbe Höhe, welche das Innere so schön macht, würde sie von Aussen lastend und ungeschickt erscheinen. Die Kugelform ist so sehr das Bild eines festen innern Zusammenhangs, dass die Halbkugel (zumal da man im Aeussern ihre Höhlung nicht sieht) wie eine compacte, gewaltige Masse auf den Unterbau gelastet haben würde, wenn derselbe nur gleiche Höhe wie diese Halbkugel gehabt hätte. An den runden Unterbau schliesst sich dann eine geräumige Vorhalle an, auf sechszehn korinthischen Säulen in drei Reihen, von denen die vordere acht enthält, mit einem Giebeldache bedeckt. Es lässt sich nicht verkennen, dass dieser Giebel und überhaupt die gradlinige Form des Portikus sich der runden des Gebäudes nicht ganz harmonisch anschliesst; noch deutlicher als bei dem gewöhnlichen römischen Prostylos ist diese Vorhalle ein

Zusatz, ein angefügter Schmuck, der nicht aus dem Ganzen hervorgegangen ist. In der That wird aus verschiedenen Umständen wahrscheinlich, dass sie nicht im ursprünglichen Plane lag, sondern erst nach Vollendung des Rundbaues, wiewohl noch durch Agrippa, hinzukam. Es mochte eine ästhetische Nothwendigkeit sein, welche dies veranlasste; denn die hohe Mauer des Unterbaues ohne andere Zierde als die einer einfachen Thür, würde schwerfällig und plump, wie ein unförmlicher Thurm da gestanden haben, und es bedurfte eines Vorbaues, der auf die heitere Feierlichkeit des Tempels vorbereitete. Auch ist die grade Linie dem Auge so wesentlich in der Architektur, dass sie wenigstens in einer Vorhalle angegeben sein musste.

Bekanntlich ist das Pantheon vollständiger erhalten, als irgend ein anderes antikes Gebäude. Schon im frühen Mittelalter zur Kirche geweiht, hat es nur den reichen Erzschmuck verloren*), und Heiligenbilder sind an die Stelle der heidnischen Götter getreten. Auch im Aeussern hat es nur durch die Hinzufügung zweier überaus hässlicher Glockenthürme und durch die Erhöhung des Erdbodens gelitten; denn ursprünglich führten sieben Stufen in den Portikus, wodurch das Ganze minder schwer auf den Boden lastete, sich selbstständiger erhob.

Bei dieser einfachen Regelmässigkeit des Gebäudes ist es recht anschaulich, dass eine vollständige Verschmelzung der griechischen Säulenarchitektur mit dem Princip der Wölbung und des Rundgebäudes nicht wohl möglich

*) Noch im Jahre 1632 wurde der Portikus seiner Bronce beraubt, um daraus das kolossale und höchst unschöne Tabernakel der Peterskirche zu Rom zu giessen. Es geschah unter Pabst Urban VIII. und die Römer witzelten: Quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barberini.

ist. Auch im Innern ist dies bemerklich, indem die Nischen der Wand mit ihren Säulen einen kleinlichen und unvortheilhaften Eindruck hinterlassen. Man hat deshalb vermuthet, dass sie nicht dem ursprünglichen Plan angehörig, sondern später hinzugefügt seien; allein, wenn das auch richtig wäre, eine befriedigende Belebung und Gliederung der Wände hätte sich nicht finden lassen. Neben der vorherrschenden Kugelgestalt musste alles Einzelne unbedeutend und überflüssig, als müssiger Zusatz erscheinen, wie wir schon die Vorhalle zwar nothwendig, aber dennoch störend fanden. Es liegt dies aber nicht bloss in der Verbindung der griechischen Formen mit dem ihnen fremdartigen Wölbungsprincip, sondern besonders in der Art wie das Princip des Rundbaues hier aufgefasst war; darin dass man es auf die Kugelform, auf die abstracteste und in sich abgeschlossenste Form zurück führte. Auf dem Papier oder für ein verständiges Raisonnement erscheinen diese einfachsten regelmässigsten Formen sehr wichtig und schön, in der lebendigen Anschauung werden wir uns aber eines andern bewusst. Der Eindruck, den das Pantheon in der Wirklichkeit hervorbringt, ist gewiss ein grossartiger, aber keinesweges ein unbedingt erfreulicher. Dieser weite Raum, der sich über uns wölbt wie der Himmel aber ohne den Lebensathem der Natur und ohne den Hauch göttlicher Liebe, erscheint kalt und verlassen, wir können ihn bewundern, aber wir empfinden nicht die wohlthätige Wärme, mit welcher der Anblick der Schönheit unser Wesen erfüllt. Ich glaube wohl, dass dies Gefühl der Entbehrung bei uns mit christlichen Anforderungen zusammenhängt, aber gewiss nur mit solchen, die in der menschlichen Natur allgemein begründet, durch das

Christenthum nur geweckt worden sind. Der griechische Tempel und selbst der römische Prostylus erscheinen uns weniger kalt. Jener in seinen geschlossenen Säulenreihen, dieser in der einfachen Form des Langhauses giebt uns den Eindruck der Andacht, der Richtung auf einen bestimmten, belebten Gott, während in der kreisförmigen Halle das Gefühl umherirrt, von allen Seiten gleich, von keiner bestimmt angezogen.

Gewiss ist der Formgedanke des Pantheons, die Verbindung des Gewölbes mit dem Rundbau, ein höchst einfacher, nicht weniger einfach wie der des griechischen Säulenhauses, aber er ist nicht mannigfaltiger Anwendung und Entwickelung fähig, wie dieser. Ihm fehlt die zeugende, poetische Kraft, er gleicht dem abstracten Gedanken des Mathematikers, der bei aller innern Reinheit und Wahrheit kein Gefühl, kein Leben erweckt, keine entgegenkommende Antwort hervorruft. Das Pantheon ist daher höchst bezeichnend für das Wesen des Römerthums, für diese Welteinheit, in welcher das frische Leben der Nationen erlischt, für diesen philosophischen Monotheismus, in dem die Persönlichkeit und Bestimmtheit der Götter erblasst, und der dennoch niemals Volksglaube, niemals Religion werden kann.

Dasselbe Princip, die Wölbung mit rundem Unterbau zu verbinden, blieb bis auf die letzten Zeiten des römischen Reiches vorherrschend; indessen scheinen doch auch Rundgebäude wie das Pantheon nicht sehr gewöhnlich gewesen zu sein*). Häufiger wurde das Tonnen-

*) Andre Rundgebäude in Rom, welche mit dem Pantheon grosse Aehnlichkeit hatten, sind der Tempel der Minerva Medica (die Galluze) wahrscheinlich zu den Thermen der Cäsarn Cajus und Lucius, dann die jetzige Kirche S. Bernardo, zu den diocletianischen Thermen,

gewölbe angewendet, theils zur Bedeckung ganzer Tempel und andrer grosser Räume, besonders aber in schmalen Verbindungsgängen. In der Zeit der spätern Kaiser kommt auch das Kreuzgewölbe, jedoch nur in wenigen einzelnen Fällen vor. Eine wichtige Rolle in der römischen Baukunst spielt die halbrunde oben gewölbte Nische; häufig bildet sie in grosser Dimension den Schluss des Tempels und bezeichnet die Stelle für die Aufstellung des Götterbildes. Bei einer wichtigen Gattung von Gebäuden, von der wir nachher sprechen werden, bei den Basiliken, ist eine solche grosse halbrunde und gewölbte Halle, als der Sitz des Gerichts, in beständigem Gebrauch. Aber auch sonst, in Tempeln und Sälen, sind kleinere oder grössere Nischen, zur Belebung der Wandfläche oder zur Aufstellung von Bildsäulen sehr beliebt, so dass in ihnen die häufigste Anwendung der Wölbung statt findet. Sie bleibt aber immer nur ein Zusatz, der nicht organisch auf die Gestaltung des Gebäudes einwirkt.

Bei den Griechen waren, wie wir sahen, alle andern Gebäude von architektonischer Bedeutung den Tempeln nachgebildet, und wir konnten uns daher auf die Betrachtung des Tempelbaues beschränken; die römischen Meister dagegen hatten frühzeitig eine Menge von politischen und häuslichen Zwecken zu berücksichtigen, welche eigenthümliche Formen erzeugten. Wir müssen daher

endlich ein merkwürdiger Ueberrest auf dem Quirinal, wahrscheinlich zu den Sallustischen Gärten gehörend. Bunsen, Beschreibung Roms Th. III. Abth. 2. S. 383. Unter diesen Trümmern des Quirinals findet sich auch ein Saal und eine Treppe mit Kreuzgewölben, deren Ursprung aus der frühen Zeit des Sallustius aber freilich ganz dahin gestellt bleiben muss.

hier die **Gattungen der Gebäude** sondern. Eine Vergleichung mit verwandten griechischen Anlagen wird dazu dienen, uns das Eigenthümliche der römischen Bedürfnisse klarer zu machen.

Ein gemeinsames Erforderniss für beide Völker war zunächst das **Forum**. Jede Stadt musste Plätze haben, auf denen die öffentlichen Verhandlungen, die Volksversammlungen, die Wahlen der Beamten statt fanden. Schon bei den Griechen wurden gewisse Plätze ausschliesslich für solche politische Zwecke bestimmt und von den Märkten, welche für den Handel dienten, unterschieden; man umgab sie mit Säulengängen oder mit öffentlichen Gebäuden. In Italien sonderte man nicht ganz so scharf; man machte die Säulenhallen breiter oder setzte ein zweites Stockwerk darauf, und gestattete den Wechslern hier ihre Buden aufzuschlagen. Der Geldverkehr, den wir in Rom noch spät in den Händen der Ritter finden, erschien in Italien immer als ein Geschäft, dessen sich die Edeln nicht zu schämen hatten; ihre Aristokratie hing mit der Macht des Vermögens enge zusammen. Man machte ferner das Forum in Italien länger, weil es zugleich in früherer Zeit zu Fechterspielen diente. Dagegen schlossen sich auch hier (wenigstens später, denn anfangs waren auch Privatgebäude am Forum) nur öffentliche Gebäude an, mit denen allmälig die weitern Umgebungen des Platzes besetzt wurden. Es waren zunächst Tempel, die in Rom oft zu den Versammlungen des Senats dienten, dann die Gerichtshalle, das Schatzhaus, Gefängniss, Räume für die Aufbewahrung öffentlicher Archive und für ähnliche Zwecke. Das Nähere über die Anordnung des alten römischen Forums ist schwer festzustellen und gehört nicht zu unserer Aufgabe; jedenfalls war es mit

Gebäuden sehr gefüllt und nicht übermässig geräumig. Schon Cäsar beabsichtigte es zu vergrössern, und deshalb den Privatbesitzern ihre anstossenden Häuser abzukaufen. Auch wurden die Volksversammlungen schon frühe nicht mehr auf dem Forum sondern auf dem Marsfelde gehalten, das Cäsar und August zu diesem Zwecke mit Säulenhallen schmückten*). Ausser diesem alten römischen Forum entstanden dann später noch mehrere ähnliche Anlagen. Cäsar machte auch hier den Anfang, August, Domitian, Nerva folgten, Trajan endlich übertraf durch die kolossalen Massen und durch den Reichthum des Materials seines Forums jene frühern Prachtbauten. Noch unter Constantins Nachfolger galt dieses Trajanische Forum für ein Wunder der Welt, für die höchste Zierde Roms**). Einzelne Ueberreste dieser weit ausgedehnten Anlage, namentlich die grosse Ehrensäule, welche Senat und Volk dem Kaiser widmeten, sind noch erhalten; von den Bibliothekgebäuden, von der reich mit Erz bedeckten Basilica Ulpia und den Tempeln, mit denen Trajan und sein Nachfolger Hadrian diese Stelle schmückten, haben wir nur Nachrichten. Alle diese Fora waren übrigens so

*) Cicero, der, wie es scheint, von dem damals in Gallien kriegführenden Cäsar zur Leitung dieses Baues beauftragt war, erzählt davon, dass die Septa, die Einfassung des Raums für die Comitien, in Marmor gebaut und gedeckt, und ein stolzer Portikus im Umfange von 1000 Passus (5000 Fuss) herumgeführt werde. Sechszig Mill. Sestertien, sechs Mill. Gulden waren dazu bestimmt. Cic. ad Att. IV. 16. in fine. So erhielt Cäsar während seiner Abwesenheit sein Andenken beim Volke in Rom. Vollendet wurde der Bau erst unter Augustus.

**) Ammian. Marc. Lib. 16. c. 10. Verum cum (Constantius Augustus) ad Trajani forum venisset, singularem sub omni coelo structuram, ut opinamur, etiam numinum assensione mirabilem, haerebat, attonitus, per giganteos contextus circumferens mentem, nec relatu effabiles nec rursus mortalibus appetendos.

gelegen, dass sie ziemlich nahe aneinander gränzten, und so von dem alten Forum bis an das Marsfeld eine Reihe von Säulenhallen bildeten, mit deren Pracht sich nicht leicht eine andere Stadt messen kann. Ueberaus wenig ist uns von dieser Herrlichkeit erhalten, und kaum will es unsern Archäologen gelingen, sich auch nur über die Lage aller dieser Gebäude Gewissheit zu verschaffen. Die Anschauung eines Forums in kleinerm Maassstabe gewähren uns die Ruinen von Pompeji; wir sehen, wie auch hier in einer Landstadt öffentliche Gebäude und Tempel sich aneinander reihten, und Säulenhallen und Bildwerk zum Schmucke des Versammlungsplatzes dienten. Wir dürfen hienach das eigentliche Forum keinesweges wie einen Markt in unserm Sinne denken, auf dem nur die Geschäftigkeit des kleinen bürgerlichen Verkehrs ihr Wesen treibt; es erscheint vielmehr wie ein grosser unbedeckter Saal oder Hofraum, mit der regelmässigen Umgebung öffentlicher Gebäude, in welchen die höhern städtischen Geschäfte, die Verhandlungen der Regierung oder der Gerichte betrieben wurden.

Bei weiterer Entwickelung des römischen Staatswesens wurde ein Theil dieser öffentlichen Geschäfte besondern Gebäuden zugewiesen, unter denen die Basiliken die merkwürdigsten waren, Gebäude, welche zugleich für die Gerichtssitzungen und als Börse der Handelsleute dienten. Ihren griechischen Namen hatten sie von einer Halle in Athen, in welcher der Archon Basileus (ein Beamter, der ungeachtet der Vertreibung der Tyrannen den Königsnamen behielt) Gericht hielt, und die deshalb Stoa basilike, die königliche Halle, genannt wurde. Die griechischen Schriftsteller nennen daher auch diese römischen Basiliken gewöhnlich schlechtweg Stoa, die

Säulenhalle. Der Gedanke eines Gebäudes solcher Art war also nicht italischen Ursprungs, wohl aber sagte er den Bedürfnissen der Römer so sehr zu, dass sie ihn sich ganz aneigneten. Die erste Basilika in Rom soll Cato errichtet haben, beim Untergange der Republik zählte man aber schon sieben, unter denen die des Paulus Aemilius ihrer Grösse und Pracht wegen berühmt war. Höchst wahrscheinlich gaben sie zuerst ein Mittel, den Andrang der Geschäfte auf dem Forum etwas zu vermindern, indem ein Theil derselben in diese, daran angränzenden Gebäude überging. Die Vermehrung der Processe bei einem so vorzugsweise juristischen Volke machte bald auch diese ersten Basiliken unzureichend und dieser Umstand, wie uns ausdrücklich von alten Schriftstellern gesagt wird, veranlasste die Gründung mehrerer. Die Form dieser Gebäude wurde dann mannigfaltig verändert, je nachdem die Localität es mit sich brachte, oder der eine oder der andere der beiden damit verbundenen Zwecke vorherrschte. Sie bestanden wesentlich aus zwei Theilen, aus einer grossen, halbkreisförmigen Nische, an deren Wand die Richter ihre Sitze hatten, und einer davor liegenden länglichen Säulenhalle für den Geschäftsverkehr der Handelsleute. Diese Halle mass in der Breite ein Drittel oder die Hälfte der Länge, und enthielt einen grössern Mittelraum, um welchen auf allen vier Seiten herum ein Portikus lief, der etwa ein Drittel der Breite des Mittelraums hatte. Gewöhnlich bestand dieser Portikus aus zwei Stockwerken*), während das Mittelschiff

*) Wie sehr dies das Eigenthümliche der Basilika war, sahen wir aus einer Aeusserung Vitruvs VI. 5., wo er bei der Aufzählung mehrerer Arten von Speisesälen, die eine, die s. g. ägyptische, beschreibt, welche sich von den andern dadurch unterschied, dass sie

mit zwei übereinander gestellten Säulenreihen bis zur Bedachung sich erhob. Diese Einrichtung diente zur Vergrösserung des Raumes und erleichterte das Auffinden bestimmter Personen unter der umherwogenden Menge, war mithin für eine Börse sehr zweckmässig. Anfangs bestand dieser Portikus höchst wahrscheinlich aus einer doppelten Säulenreihe und war mithin nach allen Seiten offen, wodurch der Zugang und die Bewegung der Geschäftstreibenden erleichtert und das Innere auf die einfachste Weise beleuchtet wurde *). Bald aber fand man

einen solchen obern Umgang mit einer zweiten Säulenreihe hatte. Dies glich also, fügt er hinzu, einer Basilika, nicht einem korinthischen Speisesaale.

*) Gewöhnlich nimmt man an, dass die Basiliken gleich anfangs von Wänden umschlossen gewesen, und diese Ansicht hat zunächst die Anwendung des Namens auf die christlichen Kirchen, dann auch die Beschreibung der Basilika zu Fano bei Vitruv für sich, welche offenbar solche Wände voraussetzt, wobei es denn auffällt, dass der Architekt diesen Unterschied offener und geschlossener Basiliken nicht geltend macht. Indessen ist dieser Grund doch nicht ausreichend. Die Regel, mit welcher Vitruv den Abschnitt von den Basiliken eröffnet, dass man sie an der wärmsten Stelle des Forums anlegen müsse, damit die Kaufleute sich im Winter ohne Beschwerde darin aufhalten könnten, scheint eher auf offene Hallen als auf geschlossene Gebäude bezogen werden zu müssen, welche im südlichen Klima bei einer zahlreichen Menge ohnehin warm genug gewesen wären. Ferner zeigt eine Münze des Lepidus die Basilica Aemilia deutlich als offen, indem die beiden Stockwerke der Säulen mit dem Gebälk und seiner Verzierung zwischen beiden und dem schrägen Dach darüber sichtbar sind, eine Darstellung, die nicht wohl erklärbar wäre, wenn die Dachschräge sich auf feste Mauern gelehnt hätte. Der antike Plan von Rom, dessen unschätzbare Fragmente im Capitol bewahrt werden, zeigt bei dieser Basilika doppelte Säulenreihen und keine Mauer, weshalb auch die gewöhnliche Annahme, dass sie fünfschiffig gewesen, nicht begründet ist. Ebenso ist die Basilica Julia auf diesem Plane mit Strichen eingefasst, welche wenn auch nicht auf Säulenreihen doch auf eine offene Bogenstellung hinweisen (v. Quast Kunstbl. 1843. S. 177). Endlich der griech. Name Stoa deutet auf

es zweckmässig, statt der äussern Säulenreihe die Mauer, deren die Gerichtshalle ohnehin schon bedurfte, rings umher zu ziehen. Für die Festigkeit des Gebäudes, namentlich bei der Nothwendigkeit zweier Stockwerke in den Seitenschiffen, war diese Wand günstig, und für die Beleuchtung des Mittelschiffs konnte auf andre Weise gesorgt werden. Wie wir aus der Beschreibung der Basilika des Vitruv in Fano ersehen, wusste dieser sie dadurch zu bewirken, dass er im Mittelschiffe durchlaufende grosse Säulen errichtete, welche über die Pilaster, auf denen die Stockwerke der Seitenschiffe ruhten, noch hinausragten, und deren Zwischenräume offen gelassen wurden. Man sieht, dass auch hier der Gedanke einer offenen Säulenhalle noch zum Grunde lag. In spätester Zeit endlich verloren auch die innern Säulenreihen ihren ursprünglichen Charakter, man überwölbte den ganzen Raum und stützte die Kreuzgewölbe durch einzelne kräftige Säulen mit grössern Abständen. Diese von festen Wänden umschlossene Basilika wurde, wie wir in der Folge sehen werden, das Vorbild christlicher Kirchen.

eine offene Halle, wenigstens als ursprüngliche Form. Und selbst die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, weil eine solche Halle den Verkehr mit dem Forum erleichterte. Die Basilica Ulpia zeigt nach ihrer Darstellung auf einer Münze (Vergl. Bunsen in der Beschr. Roms Th. II. Abth. 2. S. 172.) wenigstens eine solche Menge von Eingängen, dass sie dem Wesen nach einer offenen Halle gleich sah. (Vergl. Plattner, a. a. O. I. S. 419.) Auch die sogenannte Basilika in Pästum, wenn sie wie doch wahrscheinlich, eine solche Bestimmung hatte, war eine offene Halle, und noch spät wurde die Basilika in Palmyra ohne äussere Wände gebaut. Das wesentlichste Bedenken gegen diese Annahme könnte in constructiven Gründen gesucht werden, indem bei grossen Dimensionen und besonders bei der Anbringung eines obern Stockwerks die Säulenreihen vielleicht nicht ausreichten, die Last zu tragen. Indessen mochten auch diese Gründe grade zur Abweichung von der ältern Form veranlassen.

Eine andere sehr charakteristische Gattung römischer Monumente sind die Triumphbogen. Kriegerischer Ruhm, als persönlicher Lohn des Bürgers und als Mittel des Ehrgeizigen zu weiterm Emporsteigen, war eine Haupttriebfeder des römischen Lebens. Nirgends war das Bestreben nach solcher Auszeichnung so allgemein, so anerkannt, ja selbst geheiligt; begreiflich ist es daher, dass sich dafür auch eine eigene architektonische Form bildete. Frühe schon entstand der Gebrauch, dass der siegreiche Feldherr bei der Rückkehr aus dem Kriege einen feierlichen Einzug in die Stadt hielt. Schon Romulus soll den Anfang gemacht haben, als er die Waffen eines feindlichen Königs, die er dem Jupiter gelobt hatte, in prachtvollem Einzuge zum Tempel geleitete. Später setzte sich die Sitte immer mehr und mehr fest und wurde durch bestimmte Gesetze geregelt. Nur dem Dictator, Consul oder Prätor konnte die Ehre des Triumphes zu Theil werden, nur der Senat konnte sie beschliessen; vor den Thoren musste der Sieger halten, zur Erinnerung, dass seine imperatorische Macht in der friedlichen Stadt nicht gelte, von dort aus in demüthiger Bitte vom Senat die Erlaubniss des Einzugs einholen. Bald wurden dann auch die Triumphzüge eine Gelegenheit, dem Volke ein prachtvolles Schauspiel zu geben und so sich neue Gunst und Ansehen zu schaffen. Je weiter die Waffen der Römer sich über Italien hinaus erstreckten, desto bedeutender wurde dieses Gepränge. Seit dem macedonischen Siege des Metellus waren Kunstwerke dabei unerlässlich, sobald die Gegenden griechischer Bildung der Schauplatz des Krieges gewesen waren. Hatte man Barbaren besiegt, so musste dagegen der wilde Anblick und die fremde Tracht der Gefangenen, die rohe Gestalt ihrer

Götzen dem römischen Volke das Bewusstsein seiner bessern Sitte und seiner Macht erneuern. Tempelgeräth und andere Kostbarkeiten, Schmuck und Waffen der Besiegten, Bilder der unterworfenen Städte durften dann überall nicht fehlen. Der Tag des Triumphes war ein allgemeines Fest, die Verhandlungen des Forums ruhten, alle Tempel waren geöffnet, das Volk erhielt Spenden, der Soldat durfte sich von der Strenge der Disciplin durch freiesten Scherz erholen, die eroberten Schätze, wenn sie dessen würdig waren, wurden in den Tempeln niedergelegt. Da war es denn natürlich, dass schon frühe die Sitte der Errichtung eines Bogens aufkam, durch welchen der Triumph auf festgesetzter Strasse einherzog, welcher den Weg bezeichnete und das Volk auf das bevorstehende Fest vorbereitete. Die Form der Bogenthore innerhalb der Städte war in Italien nicht neu; namentlich kannte man die sogenannten Janusbogen, Doppelthore mit Eingängen auf allen vier Seiten, für einen Kreuzweg berechnet, die sich besonders an den Märkten fanden. Daher richtete man bald auch die Ehrenbogen zu bleibenden Zierden der Stadt ein, und schmückte sie mit Marmor und Bildwerk. Dieser Gebrauch, der sich ursprünglich nur auf Rom bezog, wurde bald nachgeahmt. Die Städte der Provinz, die durch schmeichlerische Ehrenbezeugungen in der Gunst mächtiger Proconsuln sich zu überbieten trachteten, unterliessen auch nicht den durchziehenden Feldherrn mit Ehrenpforten nach Art der Triumphbogen zu empfangen. Auch andre Verdienste um die öffentliche Wohlfahrt, besonders Strassen- und Hafenbauten wurden ebenfalls durch Ehrenbogen anerkannt, und die bedeutende Zahl solcher auf uns gekommenen Bauwerke, in Asien und Griechenland, in

Spanien und Gallien, endlich in verschiedenen Gegenden Italiens ist ein Beweis, wie angefüllt das römische Reich damit gewesen.

Die Form dieser Bogen schliesst sich an die des Thores an. Die Mitte bestand stets*) aus einem luftigen Bogen, hoch genug um dem Wagen des Triumphators eine geräumige Einrahmung zu gewähren und die Trophäen und andres weithin sichtbares Triumphgepränge durchzulassen. Dieser Bogen, auf einem Kämpfergesimse ruhend, war dann von zwei starken Seitenpfeilern eingeschlossen, welche einen Schmuck von Säulen, Halbsäulen oder doch von Pilastern erhielten, und zwar häufig wegen der erforderlichen Dicke des Seitenpfeilers von zweien auf jeder Seite. Ueber dem Bogen lief ein Gesimse, welches in der Regel ein Halbgeschoss, eine s. g. Attika, als Krönung und Abschluss des Ganzen trug. Da nun dies Gesimse über dem Bogen auf den Säulen oder Pilastern scheinbar ruhen musste, so konnten diese, wenn sie nicht über jedes irgend zulässige Maass ausgedehnt werden sollten, wegen der nothwendigen Höhe des Bogens nicht auf dem Boden stehen, sondern mussten durch ein Basament ziemlich hoch darüber erhoben werden. Begnügte man sich mit Pilastern, so lief das Basament und das Gebälk sowie die darauf ruhende Attika in ununterbrochener Linie fort; wollte man aber den vollern Schmuck freistehender Säulen oder doch starker Halbsäulen, so mussten das Gebälk und das Basament entweder bei jeder einzelnen Säule (als Ver-

*) Mit wenigen Ausnahmen, wie etwa bei der kleinen Ehrenpforte am Forum boarium, welche die Kaufleute und Wechsler dem Septimius Severus weiheten, wo ein grades Gebälk über dem Durchgange ist.

kröpfung) oder bei beiden gemeinschaftlich (als Risalit) vortreten, was denn auch in der Attika einen ähnlichen Vorsprung erforderte. Grössere Bogen erhielten einen dreifachen Durchgang, ausser dem Hauptthore in jedem der Seitenpfeiler eine kleinere Pforte, begreiflicher Weise für die Zuschauer, welche dem Wagen des Triumphators zunächst folgten, wodurch denn das ganze Gebäude mehr Haltung und Bedeutung gewann*).

Unter den auf uns gelangten Triumphbogen (man darf fast dreissig rechnen) gehören die beiden in Rom erhaltenen des Septimius Severus und des Constantin zu den schönsten und reichsten, beide mit drei Pforten und freistehenden Säulen. Auch rühren sie der Erfindung nach nicht ganz aus der späten Zeit der Kaiser her, deren Namen sie führen. Denn der des Constantin ist aus den Fragmenten von einem abgebrochenen Trajansbogen errichtet und wir können deutlich erkennen, welche Theile jenem ältern angehören und welche hinzugekommen sind. Der des Severus aber ist in der räumlichen Eintheilung im Wesentlichen eine Nachahmung jenes dem Trajan gewidmeten Bogens. Der dritte der grössern Triumphbogen in Rom, der des Titus, ist einfacher, ohne Seitenpforten; wie schon erwähnt, finden wir an den Kapitälen seiner Halbsäulen zuerst die zusammengesetzte Form. Die Reliefs dieses Bogens, die zu den besten römischen Arbeiten gehören, sind auch dadurch interessant, dass sie die Trophäen des jüdischen Krieges,

*) Auf einer Münze, wahrscheinlich aus August's Zeit, sieht man neben dem Triumphbogen kleinere Pforten, als Durchgang für das Volk erbaut. Bei einem andern Bogen zur Feier des mit der Wiedereroberung der unter Crassus verlornen Feldzeichen verbundenen Sieges waren die drei Durchgänge von gleicher Höhe. Vielleicht also bildete sich jene schönere Form erst später.

namentlich den siebenarmigen Leuchter zeigen. Ausserhalb Roms ist der Bogen der Sergier zu Pola in Istrien (aus der Zeit des August) vielleicht der schönste. Er hat zwar nur eine Oeffnung und nicht freistehende Säulen, aber grade dadurch sind bedeutende architektonische Vortheile erlangt; denn die gekuppelten Säulenstämme (korinthischer Ordnung, wohl kannelirt) rücken nun ziemlich nahe aneinander, und der äussere bildet auch die Ecke des Baues, so dass er mit drei Vierteln seiner vollen Ründung hervortritt. Das Monument erhält dadurch bei trefflicher Ausführung und übrigens guten Verhältnissen ein äusserst kräftiges Ansehen, das Bild römischer Kraft und Würde. Dem August selbst sind die Bogen zu Rimini (ein sehr grosser aber einfacher Bau mit vortrefflicher Sculptur) und die zu Aosta und Susa gewidmet. Auch der Bogen zu Orange, den man gewöhnlich aber irrig den Bogen des Marius nennt und dessen eigentliche Beziehung nicht bekannt ist, gehört zu den schönern.

Neben den Triumphbogen kann ich wegen der Aehnlichkeit der Bestimmung die Ehrensäulen erwähnen. Auch in Griechenland kamen einzelne Säulen als Denkmäler vor; doch immer in bescheidener Grösse, auf Gräbern oder auch wohl für die Sieger in den choragischen Spielen, wo sie dann die Bestimmung hatten, den Dreifuss zu tragen. In Rom waren dagegen Ehrensäulen auch für grössere, öffentliche Zwecke schon frühe bekannt. Man darf nur an die Columna rostrata des Duillius erinnern, dieselbe, welche durch ihre Nähe der Rednerbühne den Namen gab. Bekanntlich wurde sie nach dem Seesiege über die Karthager errichtet, und an ihrem Stamme deshalb mit der Form von Schiffsschnäbeln, ohne Zweifel nicht eben architektonisch schön, geschmückt;

wir kennen sie durch eine antike Nachbildung. Später unter den Kaisern machte man solche Ehrensäulen in kolossalem Maassstabe, thurmartig emporragend; die Form der Bogen war erschöpft, zugleich aber bot die Gestalt der Säule eine, freilich für das künstlerische Gefühl sehr ungünstige, der Schmeichelei aber willkommene Gelegenheit dar, in den fortlaufenden, um den ganzen Stamm sich herumwindenden Reliefs die Thaten eines Feldzugs in vollem Zusammenhange mit ermüdender Beharrlichkeit darzustellen. Von dieser Art sind die in Rom erhaltenen Säulen des Trajan (92 Fuss hoch) und des Marc Aurel*), so wie die des Antonin, von der nur noch das marmorne Postament erhalten ist, endlich die Säule des Theodosius in Constantinopel, von der jedoch auch nur noch Fragmente existiren. Die s. g. Nadel der Cleopatra in Alexandrien in Aegypten, eine Ehrensäule Diocletians, ist ohne Bildwerk und besteht aus einem riesigen Granitstamme, im Vaterlande der Obelisken eine römische Umbildung dieses Steinluxus. Der Gedanke, die Säule als Denkmal in so kolossaler Grösse zu gebrauchen, ist keineswegs ein glücklicher zu nennen. Die Säule ist zwar das selbstständigste Glied des Gebäudes, aber doch nicht selbstständig genug, um wirklich allein zu stehen. Ihr einseitiges Aufstreben ruft das Bedürfniss einer horizontalen, ruhigen Lagerung dringend

*) Denn diesem Kaiser war die noch erhaltene Säule auf der Piazza colonna in der Nähe des Corso in Rom gewidmet, nicht dem Antoninus Pius, wie man früher meinte, und nach dem sie noch jetzt gewöhnlich genannt wird. Sie ist etwas kleiner als die Trajanssäule. Die Säule des Antoninus Pius wurde im Jahre 1724 ausgegraben; man beabsichtigte sie wieder aufzurichten, begnügte sich aber endlich, da dies misslang, das Postament im vaticanischen Garten aufzustellen. Beschr. Roms. Th. II. Abth. 1. S. 388.

hervor, sie ist wesentlich Stütze. In dieser Form der Ehrensäule verdrängte die riesige Ausdehnung jeden Gedanken an das Tragen einer entsprechenden horizontalen Masse, und wir haben daher dabei immer das Gefühl einer unvollendeten Erscheinung, eines kopflosen Körpers. Noch unerfreulicher wird sie, wenn der Stamm mit Reliefs und zwar mit herumgewundenen bedeckt ist, deren Formen und Linien der Richtung des Stammes widersprechen und bei denen selbst der Anblick des Bildlichen durch diese Windungen zu sehr verhindert ist, um für die Verletzung des Architektonischen zu entschädigen.

Neben der Rücksicht auf den kriegerischen Ruhm war im römischen Volksleben die auf die öffentlichen Spiele zur Ergötzung des herrschenden Volkes sehr wichtig. Die Theater für dramatische Vorstellungen, die Amphitheater, in welchen das beliebte, grausame Schauspiel der Kämpfe von Gladiatoren oder wilden Thieren gegeben wurde, später die Naumachien, welche durch eine künstliche Vorrichtung unter Wasser gesetzt und als Schauplatz für Schiffsgefechte dienen konnten, endlich die Rennbahnen (Circus) gehörten hieher. Auch in dieser Beziehung waren die Bedürfnisse und Vorrichtungen der Römer anders als die der Griechen. Bei diesen war sowohl in dramatischen oder musikalischen Vorstellungen als bei den Kampfspielen und körperlichen Uebungen stets das Geistige oder Sittliche überwiegend; der Genuss künstlerischer Leistungen oder der Wetteifer edler menschlicher Kräfte. Prachtvolle Vorrichtungen für diesen Zweck waren ihnen nicht Bedürfniss. Sie schlossen sich wie bei den Theatern so auch bei der Anlage der Stadien, der Kampfplätze und Rennbahnen gewöhnlich an eine günstige Localität an. Wo möglich wählten sie

einen ebenen Thalgrund zwischen zwei hügeligen Anhöhen, auf welchen dann die Sitzstufen für die Zuschauer entweder in Stein gelegt, oder für die Zeit der Spiele in Holz errichtet wurden. Selbst das Stadium zu Olympia scheint nur von dieser letzten Art gewesen zu sein. Gladiatoren endlich und gar Thierkämpfe wurden den Griechen erst unter der römischen Herrschaft bekannt.

In Rom dagegen hatten die Schauspiele von Anfang an einen ganz andern Charakter. Sie waren nicht auf die Bessern des Volks, sondern auf die Neugierde des rohen Haufens berechnet, sie sollten den Pöbel beschäftigen oder gewinnen. Im einheimischen Bühnenspiele herrschte von Alters her ein derber Volkswitz mit einer satyrischen Richtung; die feinere Komödie, noch mehr die Tragödie wurden erst später als Nachahmung der Griechen eingeführt. Niemals erlangte das Drama die populäre Bedeutung der Fechterspiele; wir sahen schon oben, welche Ausdehnung diese erhielten. Bald genügten diese nicht, man fügte die Kämpfe wilder Thiere hinzu. Anfangs zeigte man bei den Triumphen die seltenen Thiere aus der Kriegsbeute; Metellus nach seinem Siege über die Karthager gab mit den Elephanten das Beispiel. Darauf stellte man Jagden auf solche Thiere an; endlich raffinirte man das Schauspiel dadurch, dass man verschiedene Arten der Thiere auf einander hetzte. Man überbot sich in der Zahl und Seltenheit, Pompejus liess einmal 600 Löwen jagen, August rühmt sich der gewaltigen Zahl wilder Thiere aller Art, die er der Schaulust des Volkes vorgeführt. Um auch Amphibien zu zeigen, setzte man die Arena unter Wasser und liess nun das Krokodil, das Nilpferd, die Robbe mit Bären kämpfen. Die höchste Steigerung der Schaugefechte war dann

endlich die Naumachie; man liess grosse Plätze ausgraben, mit Wasser füllen und ganze Flotten prachtvoll gerüsteter Schiffe sich bekriegen. Julius Caesar begann diesen Luxus, noch Domitian liess eine neue, die bisherigen an Grösse übertreffende Naumachie bauen.

Bei den baulichen Anlagen für diese Spiele gingen die Römer wieder von roher Strenge zu üppiger Pracht über; jene edle Mitte, welche die Sache selbst einfach und ungezwungen walten lässt, kannten sie nicht. Bis zur Zeit der Scipionen standen die Zuschauer der Theater gemischt umher; man begann dem Senat, dann allem Volke Sitze anzuweisen. Aber eine Reihe von Jahren hindurch erregte dies noch, als eine Weichlichkeit, Anstoss; ein Senatusconsult auf Betrieb des Consuls Scipio Nasica verbot in Zukunft in der Stadt oder im Umkreise einer Meile solche Sitzplätze zu errichten. Doch dies strenge Gesetz wurde nicht lange beobachtet; nun baute man anfangs zwar nur hölzerne Gerüste, aber man stattete sie bald verschwenderisch aus, mit Malereien, mit purpurnen Decken. Alle andern übertraf (noch nicht 100 Jahre nach jenem Verbot) Marcus Scaurus, der Stiefsohn des Sulla, bei dem Bau des Theaters, während seines Aedilenamts; obgleich von Holz, war es mit Platten von Marmor, Glas und Gold belegt, mit Marmorsäulen und Erzstatuen geschmückt, mit Gemälden und Teppichen bedeckt und fasste achtzigtausend Zuschauer*). Drei Jahre später baute Pompejus mit soliderm Luxus ein

*) Unser Berichterstatter, Plinius, beschreibt es als ein Werk wahnsinniger Ueppigkeit, grösser als selbst die für die Ewigkeit bestimmten Monumente; er erschrickt, hier schon die Zahl von dreihundert sechszig Säulen in derselben Stadt zu finden, wo es noch vor Kurzem ein strafbarer Aufwand erschien, wenn ein reicher Bürger sein Haus mit sechs Säulen schmückte. Plin. H. n. 36. 24. 7.

steinernes Theater, welches nur halb soviel, wie das des Scaurus, doch immer noch die gewaltige Zahl von vierzig tausend Zuschauern aufnehmen konnte. Als Muster diente ihm ein griechischer Bau, das Theater zu Mitylene, doch vergrössert und mit manchen Veränderungen, unter denen die wesentlichste war, dass er die Sitze nicht auf einem natürlichen, sondern auf dem künstlichen Felsen eines bedeutenden Unterbaues ruhen liess. Auch er schmückte es reich aus; über den Sitzstufen erhob sich der Tempel der siegreichen Venus (Venus Victrix), zu welchem also jene hinaufzuleiten schienen.

Im Wesentlichen war die Form des griechischen und römischen Theaters (obgleich feinere Unterschiede, die Vitruv ausführlich angiebt, zwischen beiden herkömmlich waren) dieselbe, nämlich die eines Halbkreises, dessen Durchmesser die Scena mit ihrer architektonisch festen Decoration bildete, während die amphitheatralisch aufsteigenden Sitze der Zuschauer in der Kreislinie lagen. Der ebene Raum, zwischen dem Unterbau der Scena und dem Fusse der Sitzreihen, die Orchestra, diente bei den Römern zu Sitzen der Senatoren, bei den Griechen zu theatralischen Zwecken, auf welche so wie auf die einzelnen Theile der Scena, auf ihre Decoration und deren Gebrauch hier nicht weiter einzugehen ist. Die Sitze der Zuschauer stiegen, wie erwähnt, halbkreisförmig über einander auf bis zu dem obersten Rande, der gewöhnlich mit einer bedeckten Säulenhalle versehen war. Da die Bühne gleiche Höhe mit den Sitzen hatte, so bildete das Ganze einen innern Raum etwa von der Gestalt eines halben, abgestumpften und umgekehrten Kegels, welcher für die Erhaltung und Mittheilung des Schalls höchst vortheilhaft war. Daher wurde diese Form denn auch

nie verlassen und die Architekten dachten darauf, durch künstliche Vorrichtungen mancher Art, diese beabsichtigte Wirkung zu sichern und zu verstärken. Zwischen den Sitzen liefen, in der Richtung des Halbmessers der Kreislinie, Treppen hinauf, welche die Sitzreihen in mehrere Dreiecke oder Keile abtheilten, und auf denen das herbeiströmende Volk mit Bequemlichkeit zu den Plätzen, welche theils gewissen Ständen vorbehalten, theils durch vertheilte Marken vergeben waren, gelangen konnte. Dieser ganze Bau der Sitzreihen ruhte nun in den römischen Theatern auf einem mächtigen Unterbau von Pfeilern und Wölbungen, die sich gewöhnlich in drei Stockwerken übereinander erhoben, und Gänge bildeten, welche theils in Verbindung mit innern Treppen zur Erleichterung des Ein- und Ausgangs, theils auch zum Untertreten bei stürmischem Wetter dienten; denn die Theater waren oben offen oder doch nur durch eine übergespannnte Decke gegen die Sonne und leichte Regenschauer gesichert. Das Aeussere des Unterbaues behielt natürlich sowohl die Kreislinie als die Eintheilung der Stockwerke bei. Diese letzten bestanden aus Bogenöffnungen, über denen ein Gebälk fortlief, welches von Halbsäulen oder Pilastern an den Pfeilern zwischen den Bogen scheinbar getragen wurde. Es ergiebt sich hieraus, dass diese Halbsäulen, da sie den breiten Bogen zwischen sich hatten, in grosser Entfernung von einander standen, dass daher jeder Gedanke an die Säulenstellung des griechischen Baues fortfiel, und nur eine schwache Erinnerung an die Verbindung des Tragens blieb. Auf der Aussenseite des graden Gebäudes, das die Scena und manche Räume für scenische Vorbereitungen und Magazine enthielt, wurde häufig ein Portikus angebracht.

Aus der Form des Theaters entstand sehr bald die des Amphitheaters, für die Kampfspiele. Man schreibt ihre Erfindung dem C. Curio zu, der wenige Jahre nachdem Pompejus sein steinernes Theater erbaut hatte, bei der Leichenfeier seines Vaters, da er nicht reich war und nur mit Cäsars Mitteln den Prunk bestritt, durch die Neuheit des Plans Aufmerksamkeit erregen wollte. Er baute daher zwei hölzerne Theater nahe beieinander, mit so künstlicher Vorrichtung, dass sie auf Zapfen herumgedreht und mit der Oeffnung der Halbkreise gegeneinander gewendet werden konnten. So dienten sie Vormittags zu zwei verschiedenen Schauspielen (bei denen die Bühnen von einander abgewendet sich nicht störten), Nachmittags vereint zu Fechterspielen vor der doppelten Versammlung. Wie es sich auch mit dieser fast allzu kühnen Vorrichtung verhalten haben mag, so war es natürlich, dass man bei den Fechterspielen, wo die Scena nicht erforderlich war und die Rücksicht auf den Schall fortfiel, den Raum zur Zulassung von möglichst vielen Zuschauern benutzen wollte, und ihn daher auf allen Seiten mit Sitzreihen umgab. Man legte aber hiebei nicht die Kreislinie, sondern die Ellipse zum Grunde; ohne Zweifel weil sie durch ihre grössere Länge freiere Bewegung der Kämpfenden gestattete. Julius Cäsar erbaute das erste Amphitheater von Holz; unter August wurde ein steinernes errichtet, viele andere folgten in Rom und in den Provinzen. Im Innern enthielten diese Gebäude zunächst die Arena, mit den daran stossenden Behältern der Thiere und mit manchen Einrichtungen zur Vorbereitung und Veranstaltung der überraschenden Erscheinungen, welche die Schaulust des Volkes reizen und befriedigen sollten; dann ringsumher die aufsteigenden Sitzreihen.

Das Aeussere der Amphitheater bestand ähnlich wie die Rundseite der Theater, aus mehreren Stockwerken von offenen Bogen zwischen Halbsäulen verschiedener Ordnungen. Gewöhnlich diente die toscanisch-dorische Ordnung (bald mit bald ohne Triglyphen) für die unterste, die ionische und korinthische für die obern Reihen.

Bekanntlich wurden die Schauspiele aller Art in Rom unentgeldlich gegeben, zur republikanischen Zeit als eine Befriedigung aristokratischen Stolzes oder als ehrgeiziges Mittel zur Erlangung der Volksgunst, unter den Kaisern als eine nothwendige Beschäftigung des müssigen Pöbels, um ihn von bösen Gedanken und Unruhen abzuhalten. Spiele waren Bedürfniss und Recht des Volkes, die Nachkommen der Quiriten, nicht mehr durch die Geschäfte gesetzgebender Versammlungen beschäftigt, forderten Brodspenden und Spiele. Natürlich mussten daher Theater und Amphitheater auf gewaltige Menschenmassen berechnet werden; wir führten schon die Zahlen an, welche die ersten grossen Bauten des Scaurus und des Pompejus aufnahmen. Durch diese Grösse und durch die mächtigen Mauern, welche solche Last zu tragen fähig waren, wurden solche Gebäude bedeutende und charakteristische Aufgaben der römischen Architekten. Von Theatern sind uns an vielen Orten Spuren und Ueberreste, an wenigen wohlerhaltene Ruinen geblieben. Bei Weitem das vollständigste der Conservation nach, obgleich von geringerer Grösse, ist das zu Pompeji. In Rom sind noch die Aussenwände vom Theater des Marcellus erhalten, welches von Cäsar angefangen, von August vollendet und nach dem Namen seines mehrere Jahre vorher verstorbenen Neffen benannt wurde. Es fasste dreissigtausend Sitzplätze. Im Mittelalter diente es, wie viele

Gebäude dieser Art, mehreren aufeinanderfolgenden adligen Familien als Festung in den wilden, städtischen Fehden, welche die einst gebietende Stadt so lange beunruhigten; im sechszehnten Jahrhundert, als die Zeiten friedlicher waren, wurde es zur schlossartigen Wohnung eingerichtet. Noch jetzt sieht man an den nun verfallenden Häusern die Architektur zweier Stockwerke, des untern, dorischen und des ionischen; wahrscheinlich stand ein drittes Stockwerk korinthischer Ordnung darüber. Der Styl dieses Gebäudes ist völlig römisch, dem griechischen sich nähernd, aber mit manchen unpassenden Veränderungen. So hat das dorische Gebälk ausser den Triglyphen auch Zahnschnitte, eine Zusammenstellung, gegen die schon Vitruv eifert. Bei dem Beginne der modernen Studien des Alterthums, ehe man ächtgriechische Architektur kannte oder beobachtete, wurde es indessen lange als Muster des Styls nachgeahmt.

Bei Weitem reicher sind wir an Amphitheatern; ihre rings umher gehende Ründung mit den Widerlagen kräftiger Gewölbe hat den Stürmen des Mittelalters bessern Widerstand geleistet. Ausser dem zu Pompeji sind die Arenen von Verona, Nismes, Pola und Capua wohlerhalten. Vor allem aber ist denn das flavische Amphitheater in Rom, von Vespasian begonnen, von Titus vollendet, berühmt, das Colosseum, so benannt entweder wegen der Nähe des Colossalbildes des Nero oder wegen seiner eignen Grösse. Seine Stufen fassten 87000 Zuschauer; bei einer Länge von fast 600 Fuss, erhob es sich zu einer Höhe von 180 Fuss, dem Doppelten des Berliner Schlosses. Vier Stockwerke bildeten das Aeussere, die drei untern jede mit 80 Bogenöffnungen in toscanischer, ionischer, korinthischer Ordnung, das oberste mit

geschlossener Mauer und korinthischen Pilastern. Es ist die mächtigste Ruine des römischen Alterthums, ein nicht unwürdiges Bild römischer Grösse und Tüchtigkeit. Unter den weit vorgestreckten Sitzreihen ziehen sich labyrinthisch die gewölbten Gänge und Treppen, theils wohlerhalten, theils in Trümmern, deren Wölbungen ohne Pfeiler in einzelnen Steinmassen herabhängen. Die Kraft der Structur, die Fülle und die Zweckmässigkeit der Mittel, die Sorgfalt der Begründung erregen unser Staunen, und werden durch die Spuren der Jahrhunderte, welche darüber hingingen, noch imponirender. Höchst bedeutsam ist dann auch der Anblick der innern Stufen in ihrem gleichmässigen Aufsteigen, in der gewaltigen schön geschwungenen Linie. Wir sehen das Bild einer grossartigen Ordnung, den Ausdruck dieses gebieterischen Wesens, welches das Nothwendige mit Würde und mit der Consequenz des Regelmässigen durchführt; eine grandiose Einheit, welche schön zu nennen ist, weil hier, wo die Anmuth des Individuellen nicht erfordert wird, die consequente Durchführung des Nützlichen zur Schönheit wird.

Eine andre Klasse wichtiger öffentlicher Gebäude bei den Römern waren die Bäder. Lauwarme Bäder gehörten bei den Alten zu den unentbehrlichen Lebensbedürfnissen; schon im Homer wird jeder Fremdling bei seiner Ankunft in einem gastlichen Hause alsbald in das Bad geführt. Die Einrichtung öffentlicher Anlagen für diesen Zweck trat indessen bei den Hellenen erst später ein, in Folge der Anlage der Gymnasien. Man bestimmte nämlich gewisse Plätze für die Leibesübungen der Jugend, zunächst im Freien, dann auch wohl mit Säulengängen zum Gebrauch der Ringer bei stürmischem Wetter und

mit Sitzplätzen für die Zuschauer. Dazu gehörte denn auch, wenn nicht etwa die Nähe eines Flusses es entbehrlich machte, ein Schwimmteich. Bald dienten diese Uebungsplätze als Versammlungsörter, an denen sich auch besonders die lernbegierigen Jünglinge und ihre Lehrer einfanden, weshalb man dann einen eignen Raum, das Ephebeum, für diese, nach der lebendigen Weise der Griechen dialogisch gehaltenen Unterweisungen bestimmte.

Bei den Römern fanden die Leibesübungen auf dem offnen Marsfelde statt, und als man später besondere, den griechischen Gymnasien ähnliche Gebäude anlegte, war vielmehr das Bedürfniss des Badens die Hauptsache; man nannte sie daher auch mit einem andern griechischen Namen, Thermen, warme Bäder. Der erste Bau dieser Art wurde von Marcus Agrippa unter August in Verbindung mit dem Pantheon errichtet. Es war eine der Liberalitäten der beginnenden Kaiserherrschaft, dass man auch die Aermern des Volks etwas von dem Luxus geniessen liess, mit welchem die reichen Römer ihre häuslichen Bäder auszustatten pflegten. Daran schloss sich denn auch die Einrichtung von Räumen für Leibesübungen, von Säulenhallen mit Sitzplätzen für die Philosophen und Lehrer an, die Quiriten sollten nichts entbehren, was die Hellenen besassen. Endlich bei gesteigerter kaiserlicher Liberalität fügte man Gärten und öffentliche Sammlungen hinzu, und diese Gebäude, welche so vielen Stoff der Unterhaltung darboten, wurden nun der Sammelplatz der Müssigen, wie ein scharfsinniger Archäologe sie gut genannt hat, die Alles umfassenden Herbergen des römischen Volksverkehrs. Die Anlage dieser grossen Gebäude war daher eine wichtige Aufgabe für das Geschick der Architekten. Den Eingang bildete gewöhnlich ein geräumiger

Vorsaal, in welchem die Diener warten konnten, an den sich Räume für das Entkleiden anschlossen. Rechts und links erstreckten sich dann die Säle für kalte und warme Bäder, wahrscheinlich auf der einen Seite für die Männer auf der andern für die Frauen. Sie enthielten Teiche mit einem umherlaufenden Gange für die Wartenden, mussten hoch und hell beleuchtet, möglichst der Sonne ausgesetzt sein. Dahinter lagen die Heizungsräume, aus denen warmes und kaltes Wasser in verschiedenen Röhren floss, und Zimmer für das Salben nach dem Bade; ein besonderer Raum für trockene Schwitzbäder (Laconica) durfte nicht fehlen. Kehren wir dann in die Vorhalle zurück, so gelangte man aus derselben in den Hauptsaal der ganzen Anlage, das Ephebeum, welches hier als Versammlungsort und Uebungsplatz diente. Andere grosse Säle für das Ballspiel schlossen sich daran an; dann offne Höfe von Bäumen und Säulengängen umstellt für die Ringer, ein grosser unbedeckter Schwimmteich, endlich wohl noch Gänge und Säle für Redeübungen und den freien Verkehr des Gesprächs. Auch Bibliotheken zum öffentlichen Gebrauche wurden damit verbunden, die Thermen des Diocletian hatten sogar deren zwei, und selbst Tempel und Theater hingen damit zusammen.

Diese kolossalen Gebäude wurden mit der grössten Pracht ausgestattet; kostbare Marmorarten und Gemälde zierten die Wände, Statuen und Hermen berühmter Männer, namentlich der Philosophen und Dichter, Kunstwerke von bedeutendem Werthe standen umher. Diocletians Thermen enthielten eine eigene Gemäldesammlung (Pinakotheka) und die Laokoonsgruppe ist in den Bädern des Titus gefunden; ein Beweis, wie freigebig man hierin war, und welche Achtung doch auch das römische Volk

trotz der ursprünglichen Rohheit des grossen Haufens für die edeln Werke des Meissels gehabt haben muss. Vor allem war denn Rom mit solchen Prachtgebäuden geschmückt, eine Reihe von Kaisern überbot sich im Luxus und in der Freigebigkeit. Den Thermen des Agrippa folgten die des Nero; Titus, Trajan, Commodus, Caracalla, Diocletian, und selbst noch Constantin machten ähnliche und noch grössere Anlagen. In denen des Diocletian konnten, wie ein Schriftsteller erzählt, 3200 Personen zugleich baden.

Auch von diesen kolossalen Gebäuden hat Manches das Mittelalter überdauert, und noch jetzt, nachdem die Baulust des neuern Roms vieles zerstört und entstellt hat, sind wichtige Ueberreste von den Thermen des Titus, des Caracalla und besonders des Diocletian erhalten. Von diesen haben wir namentlich noch den Hauptsaal, das Ephebeum, mit acht grossen Granitsäulen, welche Kreuzgewölbe stützen, durch Michelangelo in eine geräumige Kirche (S. M. degli Angioli) verwandelt. Ein zu denselben Thermen gehöriges Rundgebäude wird ebenfalls als Kirche (S. Bernardino) benutzt; ein umfassendes Kloster, mehrere Gärten und Gebäude, zwei grosse Plätze nehmen den Raum dieser Thermen ein. Und dennoch erreichten sie nicht die Grösse, welche die des Caracalla hatten. Ein späterer Schriftsteller (Ammianus Marcellinus) nennt diese Thermen Bäder in der Grösse von Provinzen; nach dem Maassstabe seiner pomphaften Sprache nicht allzu übertrieben, denn mässigen Stadtvierteln kommen sie wirklich gleich. Ausserhalb Roms sind die bedeutendsten Ueberreste eines Bades auf deutschem Gebiete, in Badenweiler. Auch bei diesen Gebäuden war nun die Wölbung ein unentbehrliches Mittel, wie hätte man so grosse

umfassende Räume füglich anders decken, wie ihnen die luftige Höhe, deren überfüllte Baderäume bedurften, anders gewähren sollen.

Die Geschichte der römischen **Privatgebäude** ist die Geschichte des römischen Luxus. In früher republikanischer Zeit setzte auch hier der Censor der Ueppigkeit Schranken; noch im ersten Viertel des siebenten Jahrhunderts der Stadt ward ein edler Römer wegen eines (nach spätern Verhältnissen sehr mässigen) Preises, den er für den Bau seines Hauses gezahlt hatte, zur Verantwortung gezogen. Auch hier aber, wie gewöhnlich, war das Verbot nur ein Zeichen der Hinneigung zum Ueberschreiten; denn bald überstieg der Luxus der Bauten, die Verschwendung in kostbaren Marmorarten, die raffinirte Ueppigkeit in Bequemlichkeiten und Annehmlichkeiten aller Art selbst die weitesten Schranken. Vor allem wurden die Landhäuser, mit denen die römischen Reichen die nahen Gebirge und die reizenden Küsten von Bajae und Neapel bedeckten, ja die sich bald zum grossen Nachtheil der Bevölkerung über ganz Italien verbreiteten, der Gegenstand der zügellosesten Verschwendung. Schon Horaz schildert es eindringlich, wie diese Gartenlust das Meer von seinem alten Ufer zurückdrängt, wie sie den dürftigen Nachbarn verdrängt, dass er mit seinen Hausgöttern und seinen nackten Kindern die Ferne suchen muss. Die Baulust wurde wie zur ansteckenden Krankheit; Cicero, der doch selbst über diesen Luxus gelegentlich eifert und dessen Vermögensumstände nach dem Maassstabe Roms keinesweges glänzend waren, unterhält uns in seinen Briefen beständig von neuen Bauten auf seinen Landgütern und in der Stadt. Und dennoch muss sein Aufwand hinter dem des

Metellus und Lucullus weit zurückgeblieben sein. Lucullus, dessen Ueppigkeit sprüchwörtlich geworden ist, verfeinerte die Ansprüche aufs Höchste. Für jede Jahreszeit waren besondere Landsitze bestimmt. Berge wurden über gewölbte Grotten aufgeworfen, Lusthäuser im Meere gebaut; Bibliotheken und Gallerien für Kunstwerke, Gewächshäuser, Fischteiche und Vogelhäuser mit sinnreichen, zur Belustigung der Beschauer dienenden Einrichtungen durften nicht fehlen. Die Gärten selbst glichen denen im altfranzösischen Geschmacke; beschnittene Bäume bildeten Laubengänge und Wände, Cypressen erhielten die Gestalt der Spitzsäule, Gebüsche stellten sogar ganze Thiergestalten dar, und Buchsbaumpflanzungen waren als Buchstaben irgend eines Namens angelegt*). Auch dies giebt wieder einen Beweis, wie verschieden der Naturgenuss der Römer von dem unsrigen war.

Natürlich übertraf der Luxus der Kaiser den dieser republikanischen Grossen noch bedeutend. Nero's Palast, den er nach dem berüchtigten, wahrscheinlich von ihm selbst veranlassten Brande erbaute und schmückte, und den man von seiner Pracht das goldne Haus benannte, bedeckte gewaltige Strecken des jetzt verwüsteten Theiles von Rom. Die Ruinen von Hadrian's tiburtinischer Villa verbreiten sich über ein Feld von sieben römischen Meilen. Sie sollte dem Kaiser Erinnerungen der schönsten Stellen gewähren, die er auf den Reisen durch sein Weltreich gefunden; Athenische Gebäude, Lyceum, Akademie, Poikile, ägyptische, der Canopus, sogar das reizende thessalische Thal Tempe fanden hier ihre Nachbilder.

*) Entscheidend sind dafür die Stellen in Plin. hist. nat. XVI, 33, 60. und Plin. jun. ep. V, 6, §. 16 und 35. S. darüber Becker, Gallus oder römische Scenen aus der Zeit August's. Th. I. S. 283.

Von allen diesen Villen und Palästen sind verhältnissmässig geringe Trümmer auf uns gekommen; grade der Reichthum des Materials hat die Raubsucht aller Jahrhunderte darauf hingeleitet. In der Villa Hadrian's und auf dem Boden der Kaiserpaläste finden wir nur zerstreute Fragmente, riesige Fundamente, oder das saubere Netzwerk, den rothen Backstein der Mauern, die kräftigen Wölbungen von aller Zierde entblösst. Der einzige Palast, von dem wir etwas vollständigere Ueberreste besitzen, ist der des Diocletian in Salona, den wir aber, weil er der Epoche des Verfalls der römischen Kunst angehört, erst später erwähnen werden.

Bei den gewöhnlichen Wohnhäusern in Rom ist es nicht unwichtig, dass die Uebervölkerung der Stadt den Bau mehrerer Stockwerke übereinander herbeiführte. August beschränkte, nach Strabo's Bemerkung, die Höhe der Häuser auf 70 Fuss, es muss also wenigstens die Neigung gewesen sein, sie noch mehr zu erhöhen. Dies musste manche Abweichungen von den einfachen Formen griechischer Architektur hervorbringen. Bei den Wohnungen der Griechen, wie wir sie noch jetzt in Pompeji recht anschaulich vor uns haben, war eigentlich der offne Hof mit seinen Säulenhallen und seinem Brunnen der Haupttheil des Hauses, an welchen sich die kleinen, schwach beleuchteten Gemächer einstöckig anschlossen. Hier reichte daher die einfache griechische Säule völlig aus. In den hohen römischen Häusern musste sie durch Halbsäulen ersetzt werden und man bedurfte neuer architektonischer Formen, um grosse Fenster anzubringen*).

*) Die Erörterung der einzelnen Theile des römischen Hauses, des Vestibulum, Atrium, cavum aedium u. s. w., deren Lage und Bestimmung nicht ausser Zweifel ist, bleibt füglich der Archäologie

An die Wohnungen der Lebenden reiht sich die Betrachtung über die Ruhestätten der Todten. Bei den Griechen wie bei den Römern war die Sorge für die würdige Bestattung des Verstorbenen eine sehr wichtige und heilige. Man erinnere sich der Antigone, die selbst den Tod nicht scheute, um an der Leiche ihres Bruders die Beerdigung wenigstens anzudeuten. Aber wie alles andre Persönliche blieben auch die Grabmäler in der guten griechischen Zeit in Umfang und Ausstattung bescheiden; sie hatten meistens die Form eines Sarges oder Altars, länglich oder rund, mit einem Giebel oder Gesims gekrönt, auf einem Unterbau von mehrern Stufen. Einige Male sind sie fast wie kleine Tempel gestaltet, dann wieder als einfache Säulen. Man stellte sie gewöhnlich, wie viele Beispiele zeigen, an den Heerstrassen, oft, wie wir bei Pompeji noch sehen, in eignen Gräberstrassen reihenweise auf. Erst seit dem Denkmale des Mausolus und in der Alexandrinischen Periode kamen grössere phantastische Grabmäler vor, doch auch da wohl nur bei Fürsten. Die Römer bestatteten ihre Todten zum Theil in Felsenhöhlen oder unterirdischen Kammern, wo denn das Aeussere mit einer Façade, mehr oder weniger

überlassen. S. darüber Becker a. a. O. S. 70. ff. Dass die Häuser in Rom, besonders die zum Vermiethen an viele einzelne Bewohner bestimmten grossen Gebäude, Fenster nach der Strasse hatten, liegt in der Natur der Sache und wird durch zahlreiche Stellen bestätigt. S. a. a. O. S. 99. Bei dem hohen Miethzinse, den man in der übervölkerten Stadt zahlte (der Dichter Martial musste sich mit einem Stübchen im vierten Stock begnügen, I. 118, 7.: „scalis habito tribus, sed altis"), war dieses Vermiethen eine einträgliche Benutzung des Raums, und es konnte daher nicht fehlen, dass man die Geschicklichkeit der Architekten in Anspruch nahm, damit diese Häuser möglichst viel Gelass darböten und durch äussere, angemessene Verschönerung auf höhere Preise Anspruch gäben.

einem Portikus ähnlich, und das Innere mit Malereien und Mosaik geschmückt war; beim Mangel der Felsenhöhlen wurden solche Grabkammern gewölbt. Sie dienten bleibend und durch viele Generationen einer, auch wohl mehreren Familien, indem jeder einzelne Aschenkrug in einer besondern kleinen Nische aufgestellt und auf einem Marmortäfelchen mit dem Namen des Verstorbenen versehen wurde; man nannte solche Nischen Columbarien, Taubenhäuser, nach der Aehnlichkeit des Anblicks. Ausser dem aber begannen die Reichern bald grosse Denkmäler über der Erde zu erbauen, so dass die Grabkammern sich entweder unter oder in denselben befanden. Bei der Mannigfaltigkeit der römischen Bauformen überhaupt und bei der Freiheit, welche die Phantasie bei solchen durch kein Bedürfniss bedingten Anlagen hat, konnte es nicht fehlen, dass hier sehr verschiedene Formen gebraucht wurden. Wir finden einzelne in tempelartiger Form, mit Pilastern und Halbsäulen, einige hatten sogar (wahrscheinlich doch nur in Nachahmung der ägyptischen) die Form wirklicher Pyramiden, von denen nur die des Cestius in Rom uns aufbehalten ist, in deren Umgebung den Protestanten in Rom jetzt ihre Grabstätte eingeräumt wird. Bei Weitem die gewöhnlichste Form ist die eines schweren Thurms, theils viereckig, theils rund. Gräber dieser Art sind das der Caecilia Metella bei Rom, das der Plautier bei Tivoli, das des Munatius Plancus bei Gaeta; alles runde Thürme von gewaltiger Breite auf einem viereckigen Unterbau, zum Theil unten mit einer Façade, immer oben mit einem Gesimse geschmückt. Sie sind theils wirklich massiv, eine dichte Steinmasse, in welcher nur die Gänge zu den Grabkammern und diese selbst hohl sind, theils erscheinen

sie doch, obgleich hohl und gewölbt, wie grosse schwere Massen. Viereckige Gräber der Art von kleinerer Dimension sind noch häufiger, in der Umgebung Roms in grosser Zahl, zuweilen (wie das sogenannte Grab des Virgil auf dem Posilipp) haben sie eine kegelförmige Gestalt. Viele dieser starken und mächtigen Bauten haben im Mittelalter als Festungen gedient. Die hier genannten Gräber sind bloss Erzeugnisse des Luxus reicher Privatpersonen; natürlich wurden sie von den Grabmälern der Kaiser bei Weitem überboten, doch finden wir auch bei diesen die Form des thurmartig Massiven vorherrschend. Auch sie waren sämmtlich Familiengräber und dienten zur Bestattung der Nachkommen und Angehörigen des Gründers. Den Anfang machte das Monument des August, ein Rundbau, der sich aber in vier Absätzen, terrassenförmig erhob. Der unterste Bau hatte einen Durchmesser von 200 Fuss, und die verschiedenen Absätze waren mit immergrünen Bäumen bepflanzt, so dass das Ganze das Ansehen eines Gartens oder Hügels erhielt. Auf der höchsten Spitze stand die Kolossalstatue des Kaisers. Das Gebäude war indessen nicht massiv, sondern bestand aus vier kreisförmigen Mauern, eine von der andern in bedeutender Entfernung, alle durch Zwischenmauern und Wölbungen verbunden. Es enthielt also weite und bedeutende labyrinthische Räume, und wir sehen darin eine Wiederholung der kreisförmigen Mauer des Pantheons und der künstlichen Wölbungen der Amphitheater. Jetzt sind die innern Kreismauern eingestürzt, und haben dadurch einen Raum gewährt, der als Schauplatz für öffentliche Feste benutzt wird.

Das zweite grosse Mausoleum eines Kaisers, das des Hadrian, ist bekanntlich noch heute die Citadelle von

Rom, unter dem Namen der Engelsburg. Ganz ähnlich wie jene Grabmäler der Privaten, namentlich wie das der Caecilia Metella, nur in bedeutend grössern Verhältnissen, bestand es aus einem quadraten Unterbau und einem gewaltigen Thurm darauf. Aeusserlich war es mit Quadern bekleidet und auf der Höhe des Thurms mit Säulen und Statuen reich geschmückt. Das Innere ist massiv und nur von breiten und hohen, wie es scheint auch für feierliche Züge bestimmten Gängen durchzogen, die zu der Grabkammer führen. Der Contrast der Kleinheit und Hinfälligkeit des menschlichen Leibes mit dieser schweren unzerstörbaren Masse ergreift auf eine eigenthümliche Weise, wenn man in diesen Gängen herumwandert. Im Gothenkriege benutzte schon Justinians Feldherr diese starke Burg zur Vertheidigung; die Statuen auf der Plattform wurden von seinen Soldaten auf die Angreifer herabgestürzt. Vielen Päbsten diente es später als Zufluchtsort, Benvenuto Cellini weiss davon zu erzählen, wie er seine Geschütze auf das verwaiste Heer Karls von Bourbon von hier aus gerichtet.

Das dritte grosse Denkmal in Rom war das des Septimius Severus; es heisst das Septizonium und bestand daher wahrscheinlich aus sieben Absätzen, ähnlich aber grösser wie das Mausoleum August's; es ist uns nichts davon erhalten.

Diese Uebersicht der römischen Gebäude giebt auch schon das Wesentlichste, was über den Entwickelungsgang der Architektur bei den Römern zu sagen sein möchte. Die Geschichte der Bauten, die Zusammenstellung der historischen Nachrichten, die Vergleichung dieser

Nachrichten mit den Monumenten, die Erörterung aller der technischen und antiquarischen Fragen, welche sich daran knüpfen, ist zwar von wesentlichem Nutzen und mannigfachem Interesse. Diese umfassende Arbeit, für welche übrigens in Hirt's Geschichte der Baukunst schon sehr viel geleistet ist, liegt nicht in den Gränzen unsrer Aufgabe. Eine innere Geschichte aber im höhern Sinne des Wortes, wie bei den Griechen, hat diese Kunst hier nicht, sie hat kein selbstständiges Leben, das sich aus sich heraus entwickelt und auf verschiedenen Stufen mannigfach gestaltet. Ihre Geschichte fällt im Wesentlichen mit der Geschichte des Luxus und der Bildung zusammen. An das, was in dieser Beziehung schon in der Einleitung gesagt ist, mögen sich noch folgende Bemerkungen anschliessen.

Schon frühe fand, wie bei den Etruskern selbst, bei ihren Nachahmern den Römern manche griechische Form Eingang. Ein Beispiel dieser Art können wir zwar nicht an Gebäuden aufweisen, wohl aber an der Graburne des Scipio Barbatus aus dem fünften Jahrhundert der Stadt, an welcher sich Triglyphen und ionische Zahnschnitte finden. Als nach dem macedonischen und griechischen Kriege hellenische Kunstwerke als Beute nach Rom kamen, und nun unter dem fruchtlosen Widerstreben der Verfechter altrömischer Sittenstrenge die Prachtliebe immer mehr um sich griff, als die vornehmen Jünglinge Roms ihre Studien in Athen vollendeten und der Geschmack feinere Ansprüche im griechischen Sinne machte, standen zwar in Griechenland noch die Meisterwerke aus der Zeit des Phidias, aber der Geist jener Zeit lebte unter den Griechen selbst schon längst nicht mehr. Schon aus eigner Neigung waren die Römer für diese edle

Einfachheit gewiss nicht empfänglich, sie wurden aber auch nicht darauf hingeführt, weil sie bei der grossen Vorliebe für alles Griechische, welche sie jetzt ergriff, griechischen Architekten den Vorzug vor den einheimischen gaben. Früher hatten römische Baumeister selbst in Athen Beschäftigung gefunden. Jener Cossutius ist schon erwähnt, welcher der Herstellung des Jupitertempels unter Antiochus Epiphanes vorstand. Hundert Jahre später werden bei der Herstellung des Odeons neben dem Griechen Menalippus die Römer Cajus und Marcus Stallius genannt. Seit der Zeit des Metellus dagegen kommen auch in Rom meistens griechische Baumeister vor; so Sauros und Batrachos*) aus Sparta, Hermodorus aus Salamis. Zu Marius Zeit stand dem Bau des Tempels des Honos und der Virtus wieder ein Römer, C. Mutius, vor. Aber die Namen der Architekten, welche Cicero bei den Bauten die für ihn oder für seine Freunde ausgeführt wurden, erwähnt, sind meistens griechische (Cyrus, Chrysippus, Corumbus, wogegen Cluatius ein Römer scheint). Bei der gewaltigen Thätigkeit an öffentlichen und Privatbauten in Cäsars und Pompejus Zeit, mussten indessen auch die römischen Architekten ihre Schule vollenden.

Schon Cäsars Bauplane waren so umfassend, dass sie eine völlige Umgestaltung des Aeussern der Stadt bezweckten. Augustus hatte das Glück diese Unternehmungen zu vollenden und neue hinzuzufügen. Alle Weltgegenden dienten der römischen Prachtliebe; selbst grosse Obelisken aus Aegypten lies August herüberführen und

*) Diese Namen, die wörtlich Eidechse und Frosch heissen, können aber auch leicht nichts als die Erfindung eines müssigen Römers, zur Erklärung eines architektonischen Ornaments an einem bestimmten Gebäude sein.

in Rom aufstellen. Unter ihm entstand eine Reihe von Tempeln *), das Theater des Marcellus, ein neues Forum, die gewaltigen Bauten des Marsfeldes, sein eignes Mausoleum, die Bäder des Agrippa mit dem Pantheon, und eine Menge von andern öffentlichen Bauten nebst grossen Palästen und Denkmälern der Privaten. Mit Recht konnte er sich rühmen, die Stadt, die er in Lehm (lateritiam) gefunden, in Marmor zu hinterlassen. In dieser Zeit erreichte die römische Baukunst ihr goldnes Zeitalter. In edler Einfachheit und organischer Harmonie aller Theile kann sie sich freilich mit der griechischen Architektur nicht messen, aber was Reichthum und Geschmack vereint hervorbringen konnten, wurde geleistet. Mit Geschick und Anmuth wusste die Kunst die mannigfaltigsten Ansprüche des öffentlichen Lebens zu befriedigen, und bei allem Widerstreben der griechischen und italischen Elemente, die man verbinden musste, bei der Nothwendigkeit Schmuck und Verzierungen anzubringen, die nicht aus dem Styl des Ganzen hervorgingen, erhielt sich doch in den Verhältnissen eine gewisse Strenge und Reinheit, in den Ornamenten eine Erinnerung an die Grazie und Mässigung des griechischen Styls. Auch die Eigenthümlichkeit der römischen Architektur erreichte in dieser Zeit ihre Höhe; die Amphitheater, die Basiliken und das Pantheon entstanden. Es wird hieraus wahrscheinlich,

*) Darunter der des Quirinus auf dem Quirinalischen Berge, einer der grössten Roms, mit doppeltem Säulenumgange (dipteros), welcher merkwürdig genug nach Vitruv (III. 2.) im dorischen Style erbaut war. Wahrscheinlich war eine Beziehung auf den Tempel des capitolinischen Jupiters beabsichtigt, der ebenfalls dipteros war, und bei der Erneuerung durch Sulla, obgleich die Beibehaltung des Alten von den Priestern gefordert wurde, doch unvermerkt aus seinem alttoscanischen Styl in römisch-dorischen verwandelt sein mochte.

dass man sich hiebei hauptsächlich römischer Architekten, nicht mehr wie sonst griechischer bedient habe. Genannt wird uns namentlich Valerius von Ostia als der Baumeister des Pantheons. In dieser Zeit lebte denn auch Vitruv, dessen architektonisches Lehrbuch, das einzige des Alterthums, welches auf uns gekommen, uns so wichtig ist. Dieses Werk zeigt ihn als einen fleissigen und unterrichteten Mann, der das Technische und Aesthetische seiner Kunst nach Kräften durchdacht hatte, keinesweges aber als von höherer Künstlerweihe; vielmehr haben seine Urtheile und Ansichten stets etwas Pedantisches und Kleinliches. Als Baumeister scheint er nicht sehr beliebt gewesen zu sein; er erwähnt nur eines von ihm ausgeführten Gebäudes, einer Basilika in dem Landstädtchen Fano. So viel wir aber auch bei seiner Auffassung der Kunst seiner Persönlichkeit zuschreiben mögen, so wird er sich doch in seinen Studien an den allgemeinen Geist der damaligen Lehrer der Architektur angeschlossen haben, und sein Buch giebt uns daher in dieser Beziehung wichtige Aufschlüsse. Da ist es denn sehr augenscheinlich, dass die Theorie nicht ganz mit der Praxis Hand in Hand ging. Vitruvs Bemühen ist bei allen Gebäuden, für welche er Anleitung giebt, soviel wie möglich eine bestimmte Regel hinzustellen, ein Gesetz, das, etwa wie die der Rechtspflege, genau befolgt werden kann. Für jede Gattung der Tempel schreibt er die Säulenzahl, die Maasse mit Entschiedenheit vor, jede scheinbare Unregelmässigkeit ist ihm zuwider, mit dem eigentlich griechischen Baustyl, dem dorischen, ist er daher gar nicht sehr einverstanden, der Regelmässigkeit zu Liebe ordnet er einen Gebrauch mancher Glieder an, welcher der ursprünglichen Bedeutung und dem Zwecke

derselben gradezu entgegen ist*). Man sieht, von dem freien Schaffen der griechischen Architekten, die jedes Einzelne nach dem Grundgedanken des Ganzen bestimmten und sich an keine andere Regel banden als an die ihres lebendigen Gefühls, hat er gar keine Vorstellung. Ihm ist alles äussere Regel, mathematische Consequenz, durch welche denn grade die ästhetische aufgehoben wird. Seine Ansicht, mag sie nun ihm eigenthümlich oder bei den Theoretikern seiner Zeit vorherrschend gewesen sein, ist nun zwar nicht durchgedrungen; auch in den römischen Bauten finden wir eine so einseitige und starre Anwendung der Regel nicht, die bei der Ausübung nicht ausreichen mochte. Allein wir können doch schliessen, dass eine solche mathemathische Regelmässigkeit das Ideal der römischen Architekten war. Ebenso wie aus Vitruvs Schrift geht es aus der Construction ihres eigenthümlichsten und bedeutendsten Gebäudes, des Pantheons, hervor. Das Pantheon beruht, wie bemerkt, im Wesentlichen auf der Kugel, welche durch das einfache Mittel der Verwandlung ihrer untern Hälfte in einen Cylinder von gleichem Durchmesser und halber Höhe der architektonischen Anwendung fähig gemacht ist. Die Kugelgestalt ist aber die Form, in welcher die mechanische Regel in ihrer starren Consequenz und Reinheit ausgebildet ist, und welche daher mit dem Princip der griechischen Architektur und eigentlich aller Architektur, mit dem Princip belebter Form, im Widerspruche steht; denn das Leben duldet eine solche abgeschlossene Einheit

*) Z. B. lässt er auch die Ecktriglyphe über der Mitte der äussersten Säule stehen, so dass der Fries an seiner Ecke ganz widersinnig mit einer halben Metope, also mit einem Leeren und einer unvollendeten Form endet.

nicht, es setzt ein Werden voraus, ein Streben nach einem noch nicht erreichten Ziele. Daher zeigte sich schon am Pantheon selbst, dass diese mathematische Regel künstlerisch nicht durchzuführen sei. Die Mauer musste hoch hinaufgeführt werden, so dass im Aeussern die Kugelgestalt nicht mehr zum Vorschein kommt; ein Portikus wurde nöthig, der mit seiner graden Linie an die Kreislinie des Rundbaues höchst willkürlich und regellos anstösst. Hier, wie überall wo man eine schroffe, todte Regel ins Leben einführen will, musste man der Wirklichkeit ein Opfer bringen, gegen die anerkannte und heiliggehaltene Regel sündigen. Dies war beständig das Schicksal der römischen Architekten. Der Grundgedanke des Einfachen, höchst Regelmässigen, des Grossen, Massenhaften, Erhabenen schwebte ihnen vor; dabei aber hatten sie auch das Streben nach griechischer Anmuth, nach reichem Schmucke, heiterer Lebensfülle. Diese aber ergab sich nicht aus jenem, daher blieb denn nichts übrig, als den Schmuck wie eine fremde Zuthat, wie ein Geborgtes daran zu heften. Dies ist der tiefeingreifende, nicht genug zu beachtende Unterschied der griechischen und der römischen Architektur, dass dort alles einig, aus freiem Gefühle hervorgegangen war, während hier immer ein innerer Widerspruch, ein unverbundenes Streben nach Grossheit und Zierlichkeit wahrnehmbar ist. Dieser Unterschied findet sich aber nicht bloss in der Architektur, sondern in allen geistigen Aeusserungen beider Völker. Wir berühren hier eines der innersten Mysterien alles künstlerischen und ethischen Handelns. Dem unbefangenen, fromm sich hingebenden Sinne erblüht auf seinem Streben nach dem ernsten und hohen Ziele auch das Heitere und Anmuthige; er geniesst es ohne davon zu leiden. Wer

aber nach festgestellter Regel verfährt, erreicht selbst ihre bedingte und unvollkommene Durchführung nur mit innerm Zwiespalt und mit Versündigungen.

Dies Urtheil über die römische Baukunst soll keinesweges ein völlig verwerfendes sein. Man darf nicht überall den höchsten Maassstab anlegen, die höchste innere Harmonie wird überhaupt nur selten, vielleicht niemals vollkommen erreicht; denn innerlich leidet jede historische Erscheinung an einem Zwiespalt. Alles Menschliche muss daher nach seinen relativen Bedingungen beurtheilt werden. Geht man mit diesen Ansprüchen an die römische Architektur, so erscheint sie noch höchst bedeutend. Ihre grossen Massen sind würdig und imponirend, die einzelnen Glieder verständig und wohlgeordnet, die Ornamente (wenigstens in dieser Augusteischen Periode) mit Anmuth, Sauberkeit und einem wohlgefälligen Reichthum behandelt. Vergleichen wir sie mit der griechischen Architektur, namentlich mit dem Style, welcher allein sie würdig repräsentirt, mit dem dorischen, so vermissen wir freilich das, was vielleicht das Höchste ist, die organische Einheit des Ganzen; aber wir finden auch manche Vorzüge, die jenem fehlen. Zunächst die Grösse und das Imponirende, besonders aber das Mannigfaltige. Wir fühlen in jedem Werke römischer Baukunst, dass hier ein Princip zum Grunde liegt, welches der Anwendung auf jedes menschliche Bedürfniss fähig ist; eine reichgestaltete Welt eröffnet sich vor unsern Augen. Die Schönheit des griechischen Baues ist edle, einfache Natur, die des römischen trägt den Charakter der Bildung. Jene erscheint wie die nackte Jünglingsgestalt eines Heroen, diese wie der wohlgerüstete Krieger, dessen Waffen und Schmuck ihm nicht von der Natur gegeben,

aber durch Uebung zur Gewohnheit und Zierde geworden sind. Jene giebt das Gefühl, dass sie nur unter diesen bestimmten Verhältnissen sich so erhalten werde, dass die Berührung mit der Welt ihr nachtheilig sein müsse, diese macht den Eindruck der Dauerbarkeit und Anwendbarkeit für alle Zeiten. Jene giebt das Bild einer in sich vollendeten idealen, diese das einer solchen Individualität, wie sie in der Welt thätig und wirksam ist. Jene endlich macht bei ihrer hohen künstlerischen Schönheit dennoch den Eindruck eines Naturwesens, das nach unveränderlicher Regel so gebildet ist, diese ist ein Werk menschlicher Kunst, das auch andre Anwendung duldet.

Wollen wir uns der Vorzüge der römischen Architektur noch näher bewusst werden, so mögen wir sie nicht mit der griechischen, als der vollkommensten, sondern mit einer andern, aber noch immer sehr bedeutenden mit der ägyptischen Baukunst vergleichen, welche das Streben nach dem Massenhaften und Imponirenden, so wie nach reicher und mannigfaltiger Pracht mit ihr gemein hat. Die ägyptischen Werke leisten nun in dieser Beziehung, wenigstens für den ersten Anblick, vielleicht mehr wie die römischen. Mit ihren Felsenmassen und Pflanzensäulen und mit ihrer bunten Vielfarbigkeit geben sie uns allerdings einen Eindruck des Wunderbaren und Grandiosen, den die römische Architektur nicht gewährt. Aber wir fühlen auch bald das Grauenhafte und Berauschende einer gesteigerten, gewaltigen Natur. In der römischen Architektur dagegen ist alles klar, verständig, bei aller Pracht gemässigt, bei aller Grösse ruhig; und dennoch ist selbst der Charakter des Imposanten hier, wenn auch nicht in höherm Grade, doch in würdigerer Weise erreicht. Dort fühlen wir den überwältigenden

Eindruck einer Naturmacht, hier sehen wir menschliche Grösse; jene wirkt niederschlagend, diese anregend und befreiend. Wir fühlen uns hier auf einer höhern Stufe des geistigen Lebens.

Jenen frühern Bauweisen steht die römische gegenüber wie das Bedingte dem Unbedingten; sie enthält gewissermassen eine Mischung verschiedener früherer Tendenzen, aber sie hat eben dadurch eine, und zwar eine nicht unwürdige Eigenthümlichkeit. In neuerer Zeit bei der allgemeinen Richtung unserer Kunst auf das Ideale ist man häufig gegen die römische Architektur ungerecht; man sollte, wie billig, die griechische Kunst als die höhere und reinere ehren, ohne deshalb die praktische Bedeutung und den ästhetischen Werth, den auch diese vermittelnde Kunststufe hat, zu verkennen.

Nach dem Augusteischen Zeitalter hob sich die römische Kunst nicht weiter, sie erhielt sich aber noch lange auf dieser Höhe. Die rasende Kunstliebe Nero's konnte ihr freilich nicht günstig sein, aber wir finden auch nicht, dass sie erhebliche Nachtheile gestiftet; vielleicht trug sie dazu bei, die Neigung zu einer überladenen Pracht, zur Häufung der Glieder und Ornamente zu befördern. Das römische Kapitäl, das wir, wie gesagt, am Triumphbogen des Titus zuerst finden, ist schon ein Zeichen des sinkenden Geschmacks, indem es die zarte Grazie des korinthischen Blattwerks durch die schweren ionischen Voluten aufhebt und, wenn ich so sagen darf, knickt. Dennoch war im Ganzen der Styl unter der Regierung dieses Kaisers noch ein sehr reiner. Schon jener Bogen selbst zeigt sehr reine und edle Verhältnisse; ausserdem haben wir aber sehr sichere Beispiele der Baukunst zu Titus Zeit in den Gebäuden von

Pompeji. Bekanntlich wurde diese unglückliche Stadt durch die Asche des Vesuvs (im J. 79 n. Chr. G.) verschüttet, noch ehe sie sich von dem Schaden, welchen ein sechszehn Jahre vorher erlittenes Erdbeben angerichtet, völlig erholt hatte. Daher waren denn auch die grössern und öffentlichen Gebäude bei der Verschüttung noch nicht ganz wieder erbaut und wir besitzen in diesen unvollendeten Bauten unzweifelhafte Arbeiten aus Titus Zeit. Pompeji war ein Landstädtchen von geringer Bedeutung, und diese Bauten sind daher auch keinesweges mit grosser Pracht oder in kostbarem Material ausgeführt. Marmor kommt nur selten vor, gewöhnlich ist ein Tufstein aus der Umgegend gebraucht, den man mit Stuck überzogen und mit einem hellfarbigen Anstrich versehen hat. Vorherrschend ist die Anwendung des dorischen Styls, vielleicht war derselbe in diesen unteritalischen Gegenden bei der Nähe griechischer Colonien üblicher als in Rom, vielleicht aber wurde er hier bloss als der einfachere und wohlfeilere vorgezogen. Er ist im Ganzen noch ziemlich im griechischen Geiste und mit guten Verhältnissen behandelt, dem heitern, ländlichen, anspruchslosen Charakter dieser Bauten sehr zusagend. Daneben finden sich freilich auch sehr missverstandene Formen, so ist namentlich (in einem Nebengebäude des Isistempels) das fortlaufende Gebälk über dem Thüreingange durch eine Bogenöffnung unterbrochen; eine Zerstörung des Gebälks in seiner Bedeutung, welche wir in gleichzeitigen öffentlichen Bauten noch nicht finden, und die uns ein Zeichen ist, dass diese späteren Formen nicht sowohl eine Erfindung der Architekten als ein Missbrauch waren, der aus dem Gebrauche selbst hervorging. Der Zeit der Flavier gehört dann ferner das

Colosseum an; Titus vollendete den Bau desselben, welchen sein Vater begonnen hatte. Die Reihe der folgenden Imperatoren, unter denen das römische Reich ein Jahrhundert des Friedens und der Wohlfahrt erlebte, wetteiferte in Prachtbauten. Schon Domitian legte ein neues Forum an, erweiterte das Palatium, stellte ältere Tempel her. Noch reicher schmückte Trajan Rom und die Provinzen, so dass sein später Nachfolger Constantin ihn herba parietaria, das Mauerkraut, nannte, weil sein Name an so vielen Gebäuden zu finden war; ein griechischer Baumeister, Apollodorus, führte seine Bauten aus. Es ist bereits erwähnt, dass das Forum Trajans in der constantinischen Zeit noch ehe die Verwüstung Roms eingetreten war, als das bewundernswürdigste Bauwerk der Stadt angesehen wurde.

Nicht geringer war die Baulust Hadrians, aber seine Kunstliebe hatte eine gefährliche Richtung. Wie erwähnt, war seine Villa in Tivoli ein Sammelplatz der verschiedensten Formen und Reminiscenzen von seinen Reisen her, namentlich liebte er die ägyptische Kunst und umgab sich mit Nachahmungen derselben. Eine solche Liebhaberei führt gewöhnlich von dem festen Boden eines bleibenden Styls ab und bringt tändelnde und oberflächliche Nachahmungen hervor. So finden wir denn auch in Antinoe, welches er in Aegypten, in der Mitte der Schöpfungen der ihm sonst so wohlgefälligen ägyptischen Kunst im griechischen Style erbaute, und in Athen an den Denkmälern seiner Dankbarkeit für die alte Pflegerin des Schönen, schon manches Phantastische und Willkürliche. Sein Mausoleum dagegen errichtete er in dem hergebrachten Style der römischen Architektur. Ein Zeichen oder eine Ursache des abnehmenden Sinnes für die

keusche Schönheit architektonischer Form in diesen kaiserlichen Prachtbauten war der Luxus des Stoffes. Die Sucht, durch seltene bunte Marmorarten, oder durch schwer zu bearbeitende Steine, durch Granit, Porphyr, Basalt zu imponiren, welche die Römer gleich bei der ersten Aufnahme der griechischen Kunst ergriff, nahm unter den Kaisern noch zu, und Hadrian, der die dunkeln Farben ägyptischer Bauten und Bildwerke liebte, scheint sie besonders befördert zu haben. „Wo man Säulen, „Gefässe und Bildwerke von kolossalem, seltenem und „prunkendem Steine erblickt, wird man in den meisten „Fällen erfahren, dass sie aus Hadrians Gebäuden ka„men" *). Unter den spätern Kaisern erhielt dieser stoffartige Luxus immer mehr das Uebergewicht und ebenso wurde jene Neigung, Ausländisches einzumischen, durch manche Verhältnisse noch befördert. Die schöne Form wurde daher immer mehr vernachlässigt. Wir dürfen indessen hier nicht weiter darauf eingehen, weil dies zu dem Charakteristischen der Periode des Verfalls gehört, auf die wir später kommen.

*) Gerhard in der Beschreibung der Stadt Rom. Th. I. S. 279.

Viertes Kapitel.

Die Sculptur bei den Römern.

In der Plastik zeigt sich die Eigenthümlichkeit der Römer weit schwächer als in der Baukunst. Sie waren hier noch viel mehr blosse Nachahmer der Griechen. Wenn wir die Nachrichten zusammenstellen, welche uns besonders Plinius, der seinen Künstlerkatalog ebensowohl aus römischen als aus griechischen Autoren compilirte, und andre Schriftsteller geben, so finden wir zwar, dass von den ältesten Zeiten her Statuen, sowohl der Götter als der Menschen in Rom aufgestellt wurden; allein nicht ein bedeutender Künstler römischen Ursprungs wird uns genannt, vielmehr sind frühe schon Griechen thätig, neben denen ohne Zweifel auch ungenannte etruskische Meister arbeiteten. Schon etwa hundert Jahre vor der Zerstörung Roms durch die Gallier werden zwei Griechen, Damophilus und Gorgasus erwähnt, welche als Plastiker und Maler einen Tempel der Ceres schmückten, und in griechischen Versen beifügten, welche Bildwerke jeder von ihnen gemacht habe. Schwerlich waren diese Werke

sehr bedeutend, und wahrscheinlich erhielten sie sich nur dadurch so lange im Andenken, dass ihre Urheber nach griechischer, den etruskischen Meistern fremder Sitte ihren Namen beischrieben. Die übrigen Bildwerke dieser frühen Zeit waren, wie Plinius ausdrücklich bemerkt, von schlechten Stoffen, von Holz oder gebrannter Erde, und also wahrscheinlich auch nicht von kostbarer Arbeit. Bald darauf erfahren wir von einzelnen Erzbildern, meistens Bildnissstatuen verdienter Männer*). Im fünften Jahrhundert wurde der Luxus des Bildwerks schon grösser; aus den Harnischen, Helmen und Beinschienen der samnitischen Beute (im J. 482 d. St.) liess Spurius Carvilius eine kolossale Bildsäule des Jupiter giessen, die, auf dem Capitol aufgestellt, so weit herüberragte, dass man sie vom albanischen Berge her sehen konnte. Wahrscheinlich waren solche Kolosse den Etruskern nicht unbekannt, wie denn noch August eine 50 Fuss hohe Bildsäule des Apoll, wahrscheinlich doch auch ein italisches Werk, aus Perugia nach Rom versetzte. Nicht lange darauf, im sechsten Jahrhundert der Stadt, begannen mit der Eroberung von Syrakus die Plünderungen griechischer Gegenden und der Geschmack wurde wenigstens insoweit verfeinert, um die griechische Kunst vorzuziehen. Die Griechen waren schon längst nicht mehr so entschiedene Patrioten und Freiheitshelden, dass ihre Künstler es verschmäht haben sollten, ihren Siegern zu dienen; daher finden wir nun eine fortlaufende Reihe griechischer Künstler, welche in Rom arbeiteten, wahrscheinlich selbst dort ansässig waren. Sie beginnt mit Pasiteles, einem Griechen von der italischen Küste, der im Auftrage des Metellus für dessen Jupiterstempel

*) Hirt, Gesch. d. bild. Künste. S. 271.

die Statue des Gottes in Elfenbein arbeitete. Von diesem ausgehend lernen wir dann eine ganze Künstlerfolge kennen; denn auf noch vorhandenen Bildsäulen finden wir einen Stephanus, Schüler des Pasiteles, und einen Menelaos, Schüler des Stephanus genannt*). Aus einer nicht unbedeutenden Zahl andrer griechischer Bildner, welche in Rom arbeiteten, hebe ich den Diogenes heraus, von dem am Pantheon Karyatiden (an welcher Stelle ist nicht klar) und Statuen des Giebels sich befanden, die vorzugsweise gelobt wurden. Unter Nero endlich lebte Zenodorus, der als Erzgiesser und Metallarbeiter keinem der ältern Künstler nachstand. Plinius erwähnt, dass er zwei Becher mit getriebener Arbeit von einem alten berühmten Meister so geschickt nachgeahmt habe, dass kaum eine Verschiedenheit des Kunstwerthes zu bemerken war. Ausserdem rührten von ihm zwei Kolosse her. Der eine, ein Mercur, für die Averner in Gallien verfertigt, übertraf alle frühern Statuen an Grösse; wie Plinius sagt, obgleich er so eben noch des Sonnenkolosses in Rhodus gedacht hat, der doch schon 70 Ellen hoch war. Der Ruhm, den ihm diese Arbeit verschaffte, veranlasste Nero ihn nach Rom zu berufen und ihm die Anfertigung seines Kolossalbildes anzuvertrauen, welches auch wirklich vollendet, aber später, indem man den Kopf des nun verhassten Tyrannen fortnahm und den des Helios an seine Stelle setzte, unter dem Namen des Sonnengottes verehrt wurde. Man bewunderte die Arbeit an dieser ungeheuren Statue von hundert und zehn Fuss

*) Vom Pasiteles spricht Plinius 35, 45. und 36, 4, 12. Vom Stephanus ist eine männliche jugendliche nackte Figur in der Villa Albani; vom Menelaos die Gruppe in der Villa Ludovisi, die unter dem Namen der Electra und des Orest bekannt ist.

Höhe, aber man fand, dass die Kunst der Mischung des Erzes verloren gegangen war. Plinius (der ältere, der bekanntlich bei demselben Ausbruche des Vesuvs sein Leben einbüsste, welcher Herculanum und Pompeji begrub, und mithin Nero's Tod nur um wenige Jahre überlebte) schliesst sein Verzeichniss der Plastiker mit dem Zenodorus, und auch aus andern Schrifstellern können wir nur eine geringe Nachlese späterer Künstlernamen halten. Auch wird uns nicht gesagt, an welchem Orte die Hauptbildungsstätte dieser Meister war. Die Wiederkehr griechischer Namen macht es wahrscheinlich, dass die alten Sitze der Kunst, Rhodus und besonders Athen, wo ja auch noch Jahrhunderte lang die bleibende Schule der Philosophie war, diesen Vorzug behielten. Indessen gab es ohne Zweifel auch griechische Künstlerfamilien, die sich in Italien ansässig gemacht hatten. Durchweg aber klingen die Namen der plastischen Künstler, welche uns überliefert sind, auch jetzt noch griechisch, und wir dürfen daher in der Kunst der Kaiserzeiten nur eine Fortsetzung der griechischen Kunst des alexandrinischen Zeitalters erwarten. Selbst noch unter den Antoninen finden wir auf dem Kopfe des Clodius Albinus (im capitolinischen Museum) die griechische Namensinschrift eines Zenas.

Diese nahe Verwandtschaft der römischen mit der vorhergehenden griechischen Kunst erschwert uns die Bestimmung des Alters mancher antiken Werke in unsern Museen. Nehmen wir die Porträtbilder aus, so sind in der That nur wenige, bei denen es ausser Zweifel ist, dass sie in römischer Zeit entstanden. Bei weitem das bedeutendste darunter ist die Kolossal-Gruppe des Nil, welche den Gott des Stromes liegend und von Kindern

umgeben darstellt. Sie ist in Rom an einer Stelle gefunden, wo wahrscheinlich ein Serapistempel stand. Da nun Aegypten bekanntlich erst unter Augustus den Römern unterworfen wurde und von da an als die Kornkammer Roms eine besondere Wichtigkeit erhielt, so trat erst mit dieser Zeit eine Veranlassung für solche Darstellung in Rom ein. Dass man aber diese Beziehung wirklich im Auge hatte, ergiebt sich daraus, dass an derselben Stelle auch die Statue des Tiberstromes von derselben Grösse und Lage, mit ähnlichen Umgebungen und Verzierungen aufgefunden ist. Beide vereint stellten also die Verbindung dieser für Rom wichtigen Ströme dar, und können daher nicht wohl früher als unter Augustus entstanden sein. Dennoch besitzen wir in dieser Gruppe eines der vorzüglichsten Werke der antiken Sculptur. Der Flussgott ist in kolossaler Gestalt, von mächtiger Grossheit der Formen, liegend dargestellt, mit dem linken Arme auf einer Sphinx ruhend, das Haupt mit Wasserblumen bekränzt, in der rechten Hand Aehren und ein Füllhorn, als Zeichen der Fruchtbarkeit, die er über Aegypten verbreitet. Sechszehn Kinder umgeben ihn, einige klettern auf der riesigen Gestalt, andere spielen mit einem Krokodil und einem Ichneumon, eins hebt sich aus dem Füllhorn empor; alle sind mit kindlicher Anmuth und Naivetät belebt. Diese Kinder bezeichneten (nach einer Bemerkung des Plinius bei einer ähnlichen Gruppe in schwarzem Marmor) die Ellenzahl, bis zu welcher der Strom sich erhebt. Die entsprechende Gruppe des Tiberstromes befindet sich im Pariser Museum; auch sie ist noch sehr bedeutend, wie wohl der des Nils nachstehend. Diese ist in der That von vollendeter Schönheit, die grandiosen Formen, die schöne

Verbindung des Ernsten und Lieblichen, die Harmonie aller Theile machen sie zu einem Gegenstande verdienter Bewunderung, und wir würden, wenn nicht jene historischen Daten entgegenständen, kein Bedenken tragen, sie wenigstens der alexandrinischen Periode griechischer Kunst zuzuschreiben. Auch andre unzweifelhaft römische Sculpturen, manche Porträtstatuen, von denen noch zu sprechen ist, einige Darstellungen der Roma*) sind noch von gleicher Bedeutung. Dies erregt denn bei vielen Statuen Zweifel, ob sie nicht auch der römischen Epoche angehören. Einige sehr angesehene Alterthumsforscher wollen sogar den Apoll von Belvedere, die Laokoonsgruppe und den berühmten Torso des Vatican dahin zählen, die wir schon früher erwähnt haben**). Wenn wir aber auch bei diesen ausgezeichneten Werken den frühern Ursprung als wahrscheinlich annehmen, so mag vielleicht die Diana mit der Hindin im Pariser Museum (die s. g. Diana von Versailles) für ein Werk römischer Zeit zu halten sein, da sie in graziöser, aber theatralischer Lebendigkeit den vaticanischen Apoll noch übertrifft und in der Ausführung ihm nachsteht, und da wir eine ganz ähnliche Darstellung dieser Göttin auf einer Münze des Nerva finden, welche auf eine kurz vorher unter diesem Kaiser geweihete Bildsäule gedeutet werden kann. Gewiss darf man daher vermuthen, dass noch viele Statuen und

*) Eine schöne Büste im Museum zu Paris.

**) Besonders Thiersch Epochen S. 310. ff. Ueber die Unzuverlässigkeit der aus dem Auffindungsorte gezogenen Schlüsse sprach ich schon früher. Die aus dem Style entnommenen dürften aber bei allen oben genannten Werken auf eine frühere Zeit deuten. Am Haltbarsten scheint noch das aus den Buchstaben der Inschrift am Torso entstehende Argument, indessen ist auch dies nicht von anerkannter Zuverlässigkeit.

Büsten unserer Museen, deren Ursprung uns unbekannt ist, in die Zeit des kaiserlichen Roms zu rechnen sind, während es auf eine genaue Feststellung weniger ankommt, da schon jenes Beispiel des Nils zeigt, dass sich für einzelne Künstler und Werke das Geschick jener frühern Zeit noch erhalten hatte. Indessen dürfen wir daraus doch nicht schliessen, dass die Kunst im Ganzen auf gleicher Höhe geblieben sei. Jene Erzählungen von Zenodor und viele Stellen des Plinius und des Pausanias zeigen deutlich, dass man im Allgemeinen sich nicht mehr im Besitze der alten Kraft fühlte. Die Künstler liessen sich auf Nachahmungen, nicht mehr wie früher auf freie und unbefangene, sondern auf sclavische und täuschende, ein; die Kunstfreunde glaubten ein sehr günstiges Urtheil zu fällen, wenn sie die Werke ihrer Zeitgenossen denen der Alten fast gleichkommend, zwar gut, aber jenen nachstehend fanden*); sie unterschieden aber doch im Ganzen die Kunst ihrer Zeit von der alten, zum Nachtheile jener**).

So nahe diese römische Kunst der griechischen blieb bildeten sich dennoch in ihr Eigenthümlichkeiten aus, welche wir dem römischen Geiste und Einflusse, wenn auch die Uebung der Kunst selbst immer in den Händen der Griechen blieb, zuschreiben müssen. Zuerst und vorzugsweise bemerken wir dies an den Porträts. Immer war hier die Ansicht der Römer von der der Griechen verschieden. Diese liessen anfangs, wie wir wissen, ikonische, auf Aehnlichkeit berechnete Porträtstatuen nur in seltenen Fällen zu, und liebten auch später noch, als

*) Plin. XXXIV. 19. : fuere longe quidem infra praedictos, probati tamen.

**) Paus. VI. 21. Ἀγάλματα τέχνης τῆς ἐφ' ἡμῶν.

ihre Kunst mit solchen freigebig wurde, die Natur zu idealisiren*). Ganz anders in Italien oder doch in Rom; hier wurden schon sehr frühe neben den Götterbildern Statuen berühmter Feldherrn und Bürger errichtet, und das Porträt spielte auch im Familienleben eine bedeutende Rolle. Alle Nachrichten deuten darauf hin, namentlich jenes alte patricische „Recht der Bildnisse.“ In den Häusern des Adels bewahrte man im Vorhofe die Bildnisse der Vorfahren, in Wachs gearbeitet, in eignen Schränken. Bei Begräbnissen der Familienmitglieder begleiteten dann diese Bilder die Leiche, damit, wie Plinius sich ausdrückt, das ganze Volk der Familie, wie es einst war, sich bei dem Verstorbenen zeige. Dieser wurde (dies scheint der Gedanke zu sein) in ihre Schaar durch sein Bildniss gleichsam aufgenommen. Wir dürfen nicht zweifeln, dass diese Wachsmasken, denn das waren sie, von Einheimischen gemacht wurden**), und dass man nicht Kunstwerth, wohl aber Aehnlichkeit forderte. Diese alte römische Ansicht spricht Plinius ausdrücklich aus; die Kunst der Bildnisse sei erfunden, die Gestalten so ähnlich wie möglich auf die Nachwelt zu bringen. Deshalb tadelt er die Prunksucht, welche statt jener einfachen

*) So ist, um ein der römischen Zeit naheliegendes Beispiel anzuführen, noch die Porträtbüste des Demetrius Poliorketes (im Museum zu Paris) deutlich idealisirt, mit einer Grossheit der Form, welche an die Niobe erinnert. Waagen a. a. O. Th. III. S. 128.

**) Plin. 35, 2. Aliter apud majores in atriis haec erant quae spectarentur, non signa externorum artificum, nec aera aut marmora, expressi cera vultus singulis disponebantur armariis. Diese Wachsbilder waren übrigens blosse Masken, welche bei den Begräbnissen von Menschen, die in Grösse und Figur den darzustellenden Personen glichen und mit der diesen zukommenden Tracht bekleidet waren, getragen wurden, so dass die Ahnen gleichsam lebendig den Verstorbenen begleiteten. Die entscheidende, ausführliche Stelle darüber bei Polyb. VI. 53. S. Becker, a. a. O. Th. II. S. 286.

Bilder eherne Schilde, silberne Büsten aufstelle, die der Erbe zerschlage, der Dieb herabreisse. Nicht ihre eignen Bilder, sagt er, sondern die ihres Geldes stellen sie auf. Er giebt der Schlaffheit seiner Zeitgenossen die Schuld; weil sie auch beim Leben nicht den Trieb fühlten ihren Namen bekannt zu machen, weil sie kein Bild ihrer Seele hinterliessen, vernachlässigten sie auch das ihres Körpers *). Man sieht die Neigung sich in ganzer körperlicher Naturwahrheit auf die Nachwelt zu bringen, war hier eine erlaubte und ehrenhafte. Daher war es denn auch altitalischer Gebrauch, die Männer, denen man Ehrenbilder widmete, in ihrer Tracht, wie sie beim Leben sich gezeigt hatten, darzustellen. Griechisch sei es, sagt Plinius wieder, nichts zu verhüllen, römisch und dem Krieger angemessen, den Panzer anzulegen **). Daran zeigt sich denn die Verschiedenheit beider Nationen sehr deutlich; bei den Römern ein ehrbares bürgerliches Festhalten der gemeinen Wirklichkeit, bei den Griechen das Bestreben sie von ihren Schranken zu befreien. Später fand indessen die griechische Weise in Rom Eingang, man idealisirte die Porträts, oder zog

*) K. O. Müller, unser sonst so zuverlässiger Führer, nimmt (Handbuch §. 197. Note 1.) die Aeusserung des Plinius wohl zu allgemein, aus ihrem Zusammenhange gerissen, wenn er darin das Geständniss des Verfalls der Kunst im Allgemeinen finden will. Plin. (35, 2.) spricht nur von den Bildnissen, von der Verkehrtheit der Besteller, nicht von dem Ungeschick der Künstler. Mit Bildern der Athleten, mit dem Antlitze Epikurs schmückten sie ihre Räume, ... hi maxime qui se ne viventes quidem nosci volunt. Ita est profecto; artes desidia perdidit: et quoniam animorum imagines non sunt, negliguntur etiam corporum. Aliter apud majores etc. und nun kommt er auf die Ahnenbilder der Alten.

**) Graeca res est nihil velare, Romana ac militaris, thoraca addere. Plin. 34. 10.

andre Kunstwerke den unkünstlerischen Porträts vor. Dies ist es, wogegen der patriotische Zorn des Plinius gerichtet ist. Ohne Zweifel war dennoch die alte Neigung nicht so sehr verschwunden, wie er meint, denn wir finden in der grossen Zahl römischer Bildnisse in Statuen und Reliefs von bekannten oder unbekannten Personen die Richtung auf eine mehr detaillirte Naturtreue in allen Beziehungen wieder, im guten und im bösen Sinne. Ein hohes Interesse geben viele dieser Porträts durch den individuellen Charakter und durch die bedeutsamen Züge wichtiger Männer. Unsere Anschauung von der psychologisch so interessanten Geschichte der ersten Jahrhunderte des Kaiserreichs gewinnt durch diese bildliche Ueberlieferung ein erhöhtes Leben. Mit Recht sind daher die Archäologen bemüht gewesen, diese ikonische Geschichte möglichst festzustellen und ihre Vollständigkeit zu sichern. Und auch in künstlerischer Beziehung finden wir darin den Beginn einer neuen Richtung. In manchen dieser ernsten Gestalten von Rednern und Senatoren, in den feinen oder treuherzigen Zügen des Gesichts, in der männlichen Haltung der geharnischten Fürsten, in der Matronenwürde oder in der Anmuth der edlen Frauen ist ein künstlerisches Durchdringen des Persönlichen erkennbar, das der römischen Kunst von ihren griechischen Lehrern nicht überliefert war. Der Sinn für die Subjectivität, für das wirkliche Leben mit seinen Schwächen und Sorgen, aber auch mit seiner Kraft und Wärme, ist erwacht. Indessen auch hier verstanden es die römischen Künstler nicht, diese neue Richtung durchzuführen, und die Mehrzahl ihrer Porträtstatuen befriediget uns keinesweges. Das poetische Element scheint ganz aus ihnen gewichen und selbst die

treue Nachahmung der Natur wirkt nachtheilig. Wenn man Züge auffasst, die in der steinernen Form ihr Leben und ihre tiefere Bedeutung verlieren, entsteht nothwendig etwas Starres und Rohes. Im Allgemeinen vermissen wir in diesen römischen Werken die Feinheit des griechischen Formensinns. Das Haar giebt nicht mehr den schönen Wechsel von breiten Massen und mässigen Schatten, es ist entweder dünn und oberflächlich angedeutet, oder zu detaillirt und gekünstelt, nach dem Gebrauch dieser spätern Zeit mit dem Bohrer ausgearbeitet. Auch in der Art der Gewandung erkennen wir oft den Römer; die Formen des Körpers treten unter dem Stoffe nicht mehr so deutlich hervor, oder sie zeichnen sich mit absichtlicher Nachahmung des griechischen Styls in glatten Flächen ab; die Falten sind tief, hart und scharf, oft schon unverstanden und conventionell. Selbst die Körperverhältnisse erscheinen, ohne Zweifel durch ein genaues Anschliessen an die Natur, schwerfällig; die Beine sind plump und ohne die feine, mässig detaillirte Gliederung, man bemerkt eine allzugrosse Länge des Oberleibes, welche noch heute in Italien häufig ist. Die Muskeln sind an männlichen Statuen oft mit einer rohen Uebertreibung, wie zur Darstellung einer gladiatorischen Kraft herausgearbeitet; die Züge nicht selten starr und gelangweilt. Bei alledem sind diese Bildnisse durch den Ausdruck derber, gesunder Kraft und durch eine gewisse bürgerliche Naivetät in der Regel noch erfreulich, und bei manchen bewährt sich auch der ererbte Formensinn der Kunst noch in edelster Weise.

Ueberaus gross muss die Zahl dieser Bildnisse, sowohl in ganzer Figur wie in Büsten gewesen sein. Besonders die Statuen der Kaiser, ihrer Familienglieder und

ihrer Günstlinge wurden in Tempeln und Palästen, in den Säulengängen und Bädern, so wie auf den Märkten vielfältig aufgestellt, und wahre Anhänglichkeit oder furchtsame Schmeichelei verschaffte ihnen häufig eine Stelle in den Privathäusern. Unter den Antoninen wurde es sogar durch Senatsschlüsse verordnet, dass in jedem Hause ein kaiserliches Bildniss sein müsse. Auch auf Privatpersonen erstreckte sich dann die Sitte bildlicher Darstellung in weitem Umfange; in Häusern und Gärten und besonders auch auf Gräbern liebte man das eigene Bild oder das der Angehörigen zu sehen. Noch immer erhielten verdiente Männer die Ehre öffentlich aufgestellter Statuen, und endlich ging man so weit, sie auch den Siegern in den Circusspielen und selbst beliebten Athleten zu gönnen. Auch auf uns sind denn solche Statuen und Büsten von bekannten und unbekannten Römern in grosser Zahl gekommen. Schon Plinius unterscheidet mehrere Klassen der Porträtstatuen und die erhaltenen Denkmäler lassen uns diese Unterschiede wahrnehmen. Meistens waren sie bekleidet, entweder im Friedenskleide des Mantels (togatae) oder in voller Rüstung (thoracatae), wo dann die Künstler die Gelegenheit zu reicher Ausschmückung des Harnisches mit Bildwerk und Arabesken hatten. In andern Fällen wurde das Bildniss idealisirt, zunächst in heroischer Gestalt, nackt und mit einem Speer; man nannte solche Statuen Achilleische. Bei weiblichen Statuen wählte man dann eine freiere, der griechischen Kunst nachgeahmte Bekleidung. Auch wurden wohl den Kaiserbildern und sogar den Frauen der kaiserlichen Familie die Attribute einer Gottheit gegeben, anfangs war dies namentlich in der Familie des Augustus nur eine künstlerische Sitte (Livia als Ceres und Muse

in Paris, August als Jupiter mit dem Donnerkeil in Neapel), später wurde es, wie bei Commodus, von dem wahnsinnigen Hochmuthe der Imperatoren, die sich lebend göttliche Ehre erweisen liessen, gemissbraucht.

Unter der grossen Zahl römischer Bildnisse gehören die, welche aus der Lava von Herculanum heraufgebracht sind, zu den vorzüglichsten. Darunter befinden sich zwei Reiterstatuen, welche die Herculaner ihrem Wohlthäter, dem Marcus Nonius Balbus und seinem Sohne errichtet hatten, wahrscheinlich schon unter August's oder Tiber's Regierung. Nächst jenen Pferden, welche auf der Vorhalle der Marcuskirche zu Venedig aufgestellt sind, und über deren, ohne Zweifel griechischen, Ursprung völlig genaue Daten fehlen, nehmen die dieser Reiterstatuen in der Bildung des Rosses unter allen antiken Werken den ersten Rang ein. Ausser ihnen ist uns nur noch eine Reiterstatue erhalten, die des Marc Aurel auf dem Capitol, welche aber jenen bei Weitem nachsteht*). Auch die Bildnisse der Frauen aus der Familie des Nonius (im Museum zu Neapel) sind noch sehr vorzüglich; sie werden aber noch übertroffen durch die berühmten Herculanerinnen im Museum zu Dresden, welche man früher als Vestalinnen bezeichnete, in denen man aber jetzt Porträts vornehmer Römerinnen, vielleicht aus der Familie der Cäsarn, in etwas idealisirtem Costüme vermuthet**). In der züchtigen und anmuthigen Haltung, in der Schönheit der Körperformen, welche durch das weiche, vermöge eines natürlichen Motivs festangezogene Gewand

*) Ganz andrer Meinung ist zwar Hirt a. a. O. S. 326, welcher jene venetianischen Pferde „mit dem edlen Rosse des Marc Aurel in keiner Beziehung vergleichbar findet.“ S. dagegen die ausführlichen Erörterungen bei Cicognara storia della scultura. tom. VI. p. 360.

**) Hirt a. a. O. S. 319. K. O. Müller §. 421. Note 8.

wenig verhüllt werden, in der Behandlung der Gewänder selbst sind diese Figuren, besonders die eine derselben, der schönsten Zeit würdig. Nächst diesen sind unter den weiblichen Statuen die beiden sitzenden der Agrippina, eine im Museum zu Neapel, die andere im capitolinischen zu erwähnen. Es ist dies jene ältere Agrippina, die Gemahlin des Germanicus, welche mit den weiblichen Tugenden einer Gattin und Mutter soviel männlichen Muth verband, um den aufrührerischen Legionen zu imponiren, und deren Schicksal uns Tacitus so rührend geschildert hat. Ihre Würde und das Gefühl ihrer hohen Abstammung war nicht ohne Stolz, der dazu beitrug, ihre spätern Jahre zu verbittern. Alle diese Eigenschaften erkennen wir an beiden Bildnissen in der schönen kräftigen Gestalt, in der vornehm leichten und sichern Haltung des Körpers, in dem festaufblickenden Gesichte. Die neapolitanische Statue übertrifft die römische noch in Grossartigkeit. Uebrigens stehen die idealisirten Porträtbilder den bekleideten nach; die individuellen Züge des Kopfes contrastiren denn doch gewöhnlich mit den heroischen Formen des Körpers. Beispiele dieser Art sind die heroische Statue des Germanicus im Palast Grimani in Venedig und die sitzende des Tiber im Vatican, an welcher das Gewand wie am Jupiter geworfen, und der böse, unsichere Ausdruck des Kopfes möglichst veredelt ist. Unter den bekleideten sind die mit der Toga verhüllten gewöhnlich edler und besser, als die im Harnisch. Bei jenen ist an den Werken aus der frühern Kaiserzeit die Gewandbehandlung von grosser Schönheit, wie z. B. an dem in Capri gefundenen Tiber im Louvre und an einem ähnlichen Bilde desselben Kaisers als Consul im Vatican. Die Harnische der gerüsteten Statuen scheinen

meistens von Metall, zuweilen aber, da man die Formen des Körpers und selbst der Muskeln darunter erkennt, von einem andern starken Stoffe, etwa von einer gepressten mehrfach verdoppelten Leinwand angenommen zu sein; sie bedecken die Brust und den Rücken, sind an den Seiten durch Scharniere zusammengehalten und unten nach der Form des Leibes rund zugeschnitten. Von dem Panzer fallen Lederstreifen mit Metall besetzt über die Schenkel und auf die Schultern herab, offenbar zur Sicherung gegen Hieb und Stoss; unter ihnen tritt das Untergewand in Form eines Hemdes hervor. Die Füsse sind mit starken Halbstiefeln bekleidet. Die ganze Tracht hat etwas Componirtes und Schwerfälliges; dazu kommt, dass (sei es wegen der Würde des Fürsten oder weil die Künstler der undankbaren Aufgabe noch etwas von freier Erfindung beizugeben wünschten) der Harnisch oft übermässig reich, mit ganzen Figuren im Relief geschmückt ist. So an dem schönen Trajan im Museum zu Neapel (n. 155), wo eine Minerva und zwei tanzende Priesterinnen darauf dargestellt sind. Bei wirklichen Porträtstatuen folgte man dann auch stets der Mode; so finden wir die Männer bis auf die Zeit Hadrians ohne, nach dieser mit einem Bart dargestellt. Bei den Frauen ist die Tracht des Haars noch wechselnder, bald wellenförmig gekämmt, bald hoch aufgethürmt. Bei mehreren Damen aus der Zeit des Lucius Verus und später erkennt man Aufsätze von falschem Haar und an einigen Büsten sind dieselben von farbigem Marmor und zum Abnehmen eingerichtet.

Unter Hadrian ging aus der Neigung für das Porträt noch eine Gestalt hervor, welche sich an den Kreis griechischer Ideale nicht unwürdig anschliesst, man kann fast sagen, denselben erweitert. Antinous, ein schöner

Jüngling aus Bithynien, der in die Nähe und Gunst dieses Kaisers gekommen war und ihn auf der Reise in Aegypten begleitete, ertrank hier auf eine räthselhafte Weise im Nil. Man sagte, dass er sich für seinen Herrn geopfert, um eine unheildrohende Weissagung durch seine Stellvertretung abzuwenden. Die Dankbarkeit für diese Hingebung oder der Schmerz über den Verlust des Lieblings veranlasste den Kaiser, sein Andenken mit leidenschaftlicher Verehrung zu feiern. In Aegypten selbst baute er ihm zu Ehren eine Stadt, Antinoe, mit Beziehung auf seine Heimath im griechischen Styl; an vielen Orten liess er ihm Tempel errichten, und die Künstler mussten ihm die Züge des Lieblings, mehr oder weniger idealisirt, oft mit den Attributen des einen oder andern Gottes, in unzähligen Darstellungen wiederholen. Eine grosse Zahl dieser Statuen oder Büsten ist uns erhalten und mehrere derselben nehmen einen hohen Rang unter den Meisterwerken des Alterthums ein*). Die Bilder des Antinous sind leicht kenntlich an der niedrigen, zum Theil von Locken verdeckten stark vortretenden Stirn, den tiefliegenden Augen und gesenkten Brauen, dem eigenthümlich vollen Kinn und Munde. Sie geben sehr entschieden den Ausdruck eines jugendlichen Wesens, das mit allem ausgestattet, was zum Genusse des Lebens auffordert und berechtigt, in der Fülle seiner Kraft und Schönheit von einer sanften Schwermuth tief ergriffen ist**). Sie erinnern

*) Der berühmte Maler Poussin erklärte einige dieser Statuen gradezu für Muster der Schönheit, ein Urtheil, welchem man freilich jetzt nur in sehr bedingtem Sinne beistimmen würde.

**) Einige glauben die Neigung des Hauptes, welche sich an mehrern Bildsäulen des Antinous, namentlich an der im Capitol findet, auf eine bestimmte Situation beziehen zu müssen, indem sie sich denken, dass der Künstler den Jüngling in dem Augenblicke seiner

einigermassen an manche Darstellungen des Bacchus, nur dass bei diesem die Schwermuth immer mit einem weichlichen Zuge in Verbindung steht, während hier die Formen des Gesichts und noch mehr des Körpers, namentlich die fast übertrieben breite und starkgewölbte Bildung der Brust, etwas sehr Kräftiges haben, etwa wie ein junger Hercules. Dadurch wird jener Zug des Schmerzes ernster und ergreifender. Wenn auch durch eine bestimmte Persönlichkeit entstanden, gewann diese Gestalt durch die häufige Behandlung eine ideale Bedeutung, und es lässt sich nicht verkennen, dass sie nicht ohne eine eigenthümliche Poesie war. Freilich ist es nicht mehr die frische der griechischen Zeit, sondern die sentimentale des ermattenden Alters. Es spricht sich darin ein der damaligen römischen Welt höchst natürliches Gefühl der Krankheit bei dem Besitze voller, äusserlicher Kraft, der Hoffnungslosigkeit mitten im Genusse aller irdischen Güter aus. Ganz neu war freilich weder dieser Gedanke, noch der Ausdruck desselben. Alle Züge, welche dazu dienten, gehören schon der griechischen Idealbildung an, die jugendlich bedeckte Stirn, das beschattete Auge, die volle Ründung der Lippen und des Kinns, der kräftige Bau des Körpers; auch in dieser ist daher schon ein Anklang jenes schwermüthigen Zuges. Aber dort gehörte

Weihung darstellen wollte, wo er (wie Goethe's Fischer) starr auf die Wellen blickt, die ihn aufnehmen sollten. Welcker, das akad. Kunstmuseum S. 53. Indessen geht diese Auffassung doch wohl zu sehr in das Momentane und Malerische über, als dass wir sie einem antiken Künstler unterlegen können. Auch in dieser Bewegung des Haupts glaube ich nur den Ausdruck einer melancholischen Schwärmerei, welche im Zeitalter des Antinous schon weit verbreitet war und in diesem Jüngling sich besonders ausgebildet haben mochte, vielleicht etwas stark ausgedrückt, zu erkennen.

er nur der Schönheit an, er war ein sanfter Hauch, der dieselbe belebte, und hatte seinen Reiz und seine Bedeutung grade darin, dass er nur dem Beschauer fühlbar war, die ruhige Seligkeit des Gottes nicht trübte. Hier aber tritt die Schärfe des Porträts, das persönliche Bewusstsein hinzu und giebt dieser Schwermuth eine tiefere Betonung. Wenn also auch nicht ganz neu, war der Gedanke dieser Gestalt doch eine selbstständige Reproduction des Frühern; ein Beweis, dass die künstlerische Kraft noch nicht ganz erloschen war, freilich aber auch, dass sie ihr Erlöschen nahe fühlte. Zu den schönsten Köpfen des Antinous gehören einer im Vatican, zwei in Paris (besonders der von Mondragone) und das berühmte Relief aus der Villa Albani, zu den bessern Statuen die kolossale als Bacchus im Palast Braschi in Rom und die als Mercur im Capitol.

Ebenso wie in der Auffassung des Porträts zeigt sich eine entschiedene Eigenthümlichkeit der römischen Kunst in der Behandlung des Reliefs. Die Handlung ist auch in den römischen Werken dieser Art im Wesentlichen als eine fortschreitende, im Sinne eines Zuges, gedacht, ihr Ziel ist gewöhnlich auf einer Seite, und die Anordnung weist in keiner Beziehung auf einen Mittelpunkt hin. Aber es ist auch nicht mehr jenes einfach fortschreitende der griechischen Kunst, wo sich jede Gestalt vollständig von der andern sondert und ihren Profilumriss scharf darstellt, vielmehr stehen die Figuren dicht ineinander gedrängt, einzelne ganz vorne, andere entfernter und theilweise von den vordern verdeckt. Schon dadurch kommt etwas Unruhiges in die Composition, und die vordern Hauptfiguren treten dann auch, sei es um ihre Handlung deutlicher zu machen oder aus

römischer Vorliebe für das Gewaltsame und Athletische, stark und in heftiger Bewegung heraus. Der griechische Reliefstyl ist also mit der perspectivischen Auffassung des etruskischen gewissermassen verschmolzen, aber so dass eigentlich die Vortheile beider verloren sind. Denn selbst die Compositionen auf jenen etruskischen Aschenkisten haben mehr Form und gewiss den Vorzug einer grössern Innigkeit, und von der Schönheit der Linien, welche die Wirkung des griechischen Reliefs so wohlthätig und beruhigend macht, ist hier wenig oder nichts erhalten. Wann sich diese Behandlungsweise gebildet, ist schwer zu sagen, weil es uns an beglaubigten Monumenten fehlt. Hauptsächlich finden wir sie an den Sarkophagen; in den arabeskenartigen Sculpturen der Gebäude brachten es schon die Gegenstände und der architektonische Styl mit, dass sie in flacherem Relief und minder reich gehalten sein und sich an griechische Vorbilder anschliessen mussten. Eines der ältesten unter den grössern historisch beglaubigten Reliefs ist das Postament einer Bildsäule Tibers mit den allegorischen Figuren von vierzehn asiatischen Städten, welche sie ihm aus Dankbarkeit für ihre Wiederherstellung nach einem Erdbeben widmeten. Die Gestalten zeigen sich hier ganz von vorn; sie sind durch keine Handlung verbunden, und eine Beziehung unter ihnen ist daher durch die Aufgabe nicht geboten, aber dennoch hätte man sie in guter griechischer Zeit lieber gleichsam in einem Festzuge aufeinander folgen lassen, wie wir dies auf mehreren Reliefs finden, wo die zwölf Götter ohne bestimmte Situation dargestellt sind. Am Triumphbogen des Titus ist auf dem Friese der mit der Pompa triumphalis verbundene Opferzug noch sehr vortrefflich dargestellt. Die Figuren zeigen sich

einzeln und in ruhiger Haltung, die Stiere ganz im Profil, die menschlichen Gestalten dagegen meistens, ohne dass man den Grund ersieht, mehr nach vorn gewendet. Auf den innern Wänden des Bogens, wo der Triumphzug selbst, der Kaiser auf seiner Quadriga, die Träger mit dem erbeuteten Geräthe des Tempels von Jerusalem, abgebildet ist, finden wir schon die Eigenthümlichkeiten des römischen Styls, heftige Bewegungen, unruhiges Gedränge, geringere Schönheit der Linien, aber alles dieses noch mässig. Die Ueberreste am Forum des Nerva und die Medaillons, welche von dem Triumphbogen des Trajan an den des Constantin übergegangen sind, zeigen einen ähnlichen, immer noch edeln Styl. Dagegen tritt das Charakteristische der römischen Weise an den umfassenden Sculpturen der Trajanssäule schon stärker hervor, obgleich ihre Form grade diese Eigenthümlichkeiten nicht begünstigte. Sie geben den Hergang sehr lebendig und verständlich, Gestalten und Bewegung sind charakteristisch und ungekünstelt, bei einzelnen ist sogar die Innigkeit des Ausdrucks gelungen. Aber von jener griechischen Idealität ist jede Spur verschwunden, und die Anordnung geht oft weit in den Hintergrund, sie erhebt sich nach einer unausgebildeten Perspective. Es ist dies hier indessen weniger störend, weil es dem Darsteller offenbar mehr auf Wahrheit als auf Schönheit ankam; die Kriegsthaten seines Helden bedrängen ihn, er hilft sich so gut er vermag.

Völlig ausgebildet ist das Princip des römischen Reliefstyls auf den bekannten in so grosser Menge auf uns gelangten Sarkophagen. Die meisten derselben sind allerdings nicht von bedeutendem Kunstwerthe, sie verdankten mehr der Pietät und der Sitte als der Kunstliebe

ihre Entstehung; auch stammen sie nicht aus der besten Zeit der römischen Kunst. In den letzten Jahrhunderten der Republik und im Anfange der Kaiserzeit wurden die Leichen verbrannt; erst unter den Antoninen wurde die Sitte der Beerdigung und der Gebrauch die Särge mit Bildwerk zu schmücken allgemeiner. Die Darstellungen auf denselben haben mehr oder weniger Beziehung auf den Verstorbenen. Oft finden wir bloss sein Brustbild von Genien gehalten neben architektonischen Verzierungen, öfter jedoch grössere Compositionen. Einige Male, jedoch selten, sind es Darstellungen aus dem Leben des Verstorbenen, etwa seiner Vermählung, oder des Triumphs, dessen Ehre ihm zu Theil geworden, oder auch wohl des Gewerbes, durch das er seinen Wohlstand begründet; so im Vatican ein Sarkophag mit der Darstellung einer Messerschmiede. Die meisten dagegen enthalten mythologische und zwar griechisch-mythologische Gegenstände mit sehr verschiedenen Beziehungen. Manchmal scheint irgend eine Aehnlichkeit der Person oder der Schicksale des Verstorbenen mit einem mythologischen Hergange dabei die Wahl geleitet zu haben, öfter aber die Beziehung auf Geheimlehren über das Leben nach dem Tode, oder auch bloss auf das allgemeine Loos des Todes; nicht selten suchte man mehrere solche Beziehungen zu verbinden. Gewiss war man auch in den Anspielungen auf den Verstorbenen nicht erfinderisch, sondern wählte nur aus den, wahrscheinlich zum Verkauf gearbeiteten Särgen, den passendsten aus. Grabgedanken lagen diesen Darstellungen wohl immer zum Grunde, wenn auch weniger trübe, wie wir sie in neuerer Zeit gewohnt sind, und gern mit einer versüssenden, zärtlichen Nebenbeziehung. Den Tod selbst in seiner abschreckenden Gestalt,

etwa als Skelett, hinzustellen, lag bekanntlich dem Sinne der Alten ziemlich fern; nur in einigen spätern und künstlerisch unbedeutenden Denkmälern kommt dies vor. Dagegen wurde der Todesgenius, manchmal mit der umgekehrten Fackel, oft auch ohne nähere Bezeichnung, gern an Särgen angebracht. Häufig deutete man aber auch bloss durch das Bild des Schlafes darauf hin. Daher waren denn die Sagen, in welchen ein Schlafender überrascht oder heimgesucht wurde, für diesen Zweck besonders geeignet. So finden wir oft den Besuch der Luna (welche bekanntlich auch die Nebenbedeutung der unterirdischen Hekate hatte und daher eine Todesgöttin war) bei Endymion; noch häufiger Bacchus, welcher der von Theseus verlassenen, schlummernden Ariadne nahet. Wie eine liebende Gottheit wollte man das Schicksal, welches den Entschlafenen überrascht hatte, sich vorstellen. Viele Darstellungen scheinen sich bloss auf den Kampf und die Leiden des Lebens oder das Plötzliche des Todes zu beziehen. So die Niobiden, die Kämpfe der Centauren und Lapithen oder der Amazonen, die Geschichte des Actäon, welchen die Hunde der Diana zerfleischen, die des Hippolyt und der Phaedra, endlich auch der Muttermord des Orestes, der sich aber selten (im Vatican) findet. Andere Gegenstände sind deutlichere Anspielungen auf das plötzliche Entreissen des Geliebten aus der heitern Welt. So vor Allem der Mythus der Proserpina, welche der Gott der Unterwelt gewaltsam von der mütterlichen, grünenden Erde fortführt. Wir finden ihn überaus häufig behandelt. Ein Mal ist auch auf einem Sarkophage der Raub der Töchter des Leucippus durch die Dioskuren dargestellt, also mehr im Allgemeinen die Entführung als Symbol des Todes. Ein andres Mal finden

wir auch die Fabel des Protesilaos, welcher zuerst unter den Griechen vor Troja fiel, und dessen junge, ebenvermählte Gattin von den Göttern seine Rückkehr auf drei Stunden erlangte. Man versteht die Hinweisung auf eine Hoffnung des Wiedersehens, vielleicht auch eine Beziehung auf eine frühzeitig getrennte glückliche Ehe. Verwandt ist die Geschichte der Alceste, die einige Male vorkommt. Dahin gehört denn auch die besonders beliebte Darstellung des Meleager, den bekanntlich nach der Sage seine eigene Mutter im Zorn über den Tod ihrer Brüder hinopferte, indem sie das verhängnissvolle Holz, an dessen Dauer sein Leben geknüpft war, den Flammen übergab. Die Verbindung von Geburt und Tod, die Natur, welche uns entstehen und vergehen lässt, schien durch diese Sage versinnlicht. Als eine Anspielung auf frühzeitigen Untergang, auf heisse Klage der Ueberlebenden galt wohl der häufig gefundene Tod des Adonis. Dunkler sind manche andre mythologische Hergänge; die Pflege des jungen Zeus, die Geburt des Hercules, der Wettlauf des Pelops sollen wohl, wie die öfter vorkommenden Circusspiele bloss auf den Wettlauf des Lebens, auf Sieg und Untergang, oder auf die Leichenfeier, bei welcher solche Spiele stattfanden, hindeuten. Die Jahreszeiten, deren Personificationen auf einigen Särgen stehen, erinnern wohl nur an den unabwendbaren Ablauf der Zeit. Ueberaus häufig sind Darstellungen aus dem Kreise des Bacchus, offenbar mit Beziehung auf die bacchischen Mysterien, welche unter den Römern besonders verbreitet waren, und die hieher gehörten, weil sie eine Hoffnung auf ein jenseitiges Leben gaben. Das Gastmahl des Bacchus, sein Besuch bei der Ariadne, die Bacchanalien deuten daher eine selige Feier des Wieder-

erweckten an und wurden gewiss hauptsächlich bei Eingeweihten gebraucht. Hinweisung auf Lohn und Strafe finden sich selten*), öfter die Darstellung der Unterwelt mit Pluto und Proserpina. Der spätesten Zeit endlich gehören manche Sarkophage an, welche auf die neuplatonische Unsterblichkeitslehre Beziehung haben, wo dann die Belebung des Menschen durch Prometheus, die Läuterung der als Schmetterling dargestellten Seele am Feuer, ihre Wanderung zur Unterwelt vorkommen**).

Ohne Zweifel war die Sitte dieser mythologischen oder allegorischen Darstellungen auf den Särgen keine griechische, sie deutet vielmehr auf die Verwandtschaft mit den Etruskern hin. Sehr merkwürdig ist es daher, dass beide, die Etrusker und die spätern, römischen Italier sich hier in ganz verschiedenen Sagenkreisen bewegen. Bei den Etruskern, wie wir sahen, herrschten die heroischen Sagen, das Gebiet des trojanischen Krieges und der Argonauten, vor; bei den Römern sind es die mehr mystischen und allegorischen Lehren. Beiden gemeinschaftlich ist die ernste Rücksicht auf den Tod und zugleich dass sie den Trost nicht in ihren einheimischen, sondern in griechischen Traditionen suchen. Ihre eigene italische Richtung war zu sehr eine praktische, die der Griechen eine geistigere. Auch hatte wohl das Fremde einen höhern, geheimnissvollern Reiz, etwas das einer Offenbarung ähnlich sah.

Der künstlerische Werth ist bei der Mehrzahl dieser Sarkophagsculpturen ein ziemlich geringer, sie wurden

*) Die Strafen des Ocnus in der Unterwelt im Vatican. Beschr. der Stadt Rom. Th. II. S. 264.

**) Im Vatican, im capitolinischen Museum, in Neapel, stets in später, schlechter Arbeit.

ohne Zweifel fast fabrikmässig gearbeitet, und manche Erben mögen der Anforderung des Anstandes gern mit geringen Kosten genügt haben. Auch mag grade die Beziehung des Gegenstandes auf Geheimlehren, der Wunsch der Besteller recht Vieles, was der Deutung günstig war, in die Darstellung hineinzubringen, zu der Häufung der Figuren mitgewirkt haben. Dennoch ist der Styl, in welchem sie sich völlig gleich bleiben, bemerkenswerth, um so mehr, als die spätere Zeit, denen diese Monumente angehören, nicht erfinderisch war, und also gewiss nur der Anleitung folgte, welche ihr das Augusteische Alter hinterlassen hatte. Vergleichen wir diese Eigenthümlichkeit des römischen Reliefs mit der, welche wir am Porträt wahrnehmen, so kommen beide wohl aus einer Wurzel, aus der Richtung des Sinnes auf eine praktische Wirklichkeit, aber offenbar zeigt sich diese Richtung in dem Style des Porträts noch günstiger, weil sie sich dabei ohne Verletzung künstlerischer Gesetze an die derbe Natur anschliessen konnte, während der Reliefstyl in seinen strengern Anforderungen mit dieser Sinnesweise nicht wohl vereinbar war.

Vortheilhafter als an den grössern Reliefs zeigt sich die römische Kunst an den kleinern Arbeiten verwandter Art, an Münzen und geschnittenen Steinen. Die Münzen aus der Zeit der Republik sind sämmtlich noch ziemlich roh, selbst denen der kleinern Städte Grossgriechenlands nachstehend. In der Zeit des Cäsar und im ersten Jahrhunderte der Kaiser wetteiferten sie dagegen an Eleganz mit den griechischen und sind namentlich in der Porträtbildung der Kaiser von grosser Vollendung. Vielfältig geübt und sehr beliebt war die Steinschneidekunst, und die bedeutendsten Arbeiten dieser Art, welche

uns erhalten sind, rühren aus dem ersten Jahrhundert der Kaiserherrschaft her. Einige darunter sind mit dem Namen des Dioskorides, der den Siegelring des Augustus geschnitten hatte, bezeichnet, jedoch ist die Zuverlässigkeit dieser Inschrift bezweifelt. Die drei grössesten Cameen (der Wiener, der Pariser und der Niederländische) gehören ebenfalls hieher, indem sie die Verherrlichung des August und des Claudius darstellen; sie sind sehr figurenreich und mit äusserster Sorgfalt und Geschicklichkeit behandelt. Der Profilstyl ist hier noch weniger als auf den Reliefs beibehalten, die Gruppirung schliesst sich vielmehr der Ründung des Steines an, in der Schönheit der edlen Form stehen diese Arbeiten den ähnlichen, aber kleinern Steinen aus der Ptolemäerzeit nach.

Die äussere Geschichte der Sculptur während dieser Periode schliesst sich eng an die der Baukunst an. Vielleicht wurde sie bei der unbedingten Anerkennung des griechischen Styls nicht so schnell wie die Architektur von römischen Eigenthümlichkeiten modificirt. In beiden Künsten aber treten diese gleichzeitig um die Zeit des Titus sichtbar hervor, wenn es nicht ein blosser Zufall ist, dass wir an dem Triumphbogen dieses Kaisers sowohl das römische Kapitäl als den römischen Reliefstyl zum ersten Male antreffen. Selbst bis Hadrian blieb die Kunst sich gewiss im Wesentlichen gleich. Die Gunst dieses Kaisers berührte vielleicht die Plastik noch mehr als die Baukunst; in jeder Weise wollte er sie in Thätigkeit setzen. In dem von ihm hergestellten Tempel des olympischen Jupiters in Athen liess er die Statue des Gottes in kolossaler Grösse und zwar nach alter Weise von Gold

und Elfenbein errichten*). Auch sonst bedachte er diese alte Heimath der Künste und Wissenschaften. Noch reicher schmückte er Rom und besonders seine ausgedehnte tiburtinische Villa mit plastischen Werken. Nicht unwichtig war es dabei, dass er den Formen aller Zeiten gleich geneigt schien, den ägyptischen Styl ebenso begünstigte, wie den griechischen. Wenigstens in künstlerischer Beziehung hatte er es auf eine Verschmelzung der Nationalitäten abgesehen; Antinoe wurde mitten unter ägyptischen Städten im griechischen Style gebaut, in Italien umgab er sich mit Monumenten ägyptischer Art. Eine solche Verschmelzung wird immer eine Einbusse des Charakteristischen zur Folge haben. Seine griechischen Künstler konnten nicht umhin, die starren Formen der ägyptischen Gottheiten etwas zu beleben und brachten dadurch Mischlinge hervor, wie wir sie in unsern Museen nicht selten finden, in denen grade das was jenen Gestalten unausgebildeter Individualität eine Bedeutung verlieh, die architektonische Strenge, fehlt. Dabei mussten sie aber doch mit den ägyptischen Künstlern in der Glätte der Politur und der Linien wetteifern, weil dies dem oberflächlichen Blicke zunächst auffiel, und gewöhnten sich dadurch an eine Weichlichkeit der Form, welche bei den Gestalten griechischer Herkunft nur als eine leere Eleganz erschien. Auch mochten Theorien darauf einwirken; unter dem Einflusse eines Verehrers des Alterthümlichen wird man das Grossartige einfacherer Formen erkannt haben, das aber nun, da es nicht mehr aus der Gesinnung hervorging, nur auf Kosten der Lebenswahrheit

*) Hirt, a. a. O. S. 323. Ganz entscheidend sind freilich die Worte bei Plin. I. 18. 6. nicht, ob auch diese Statue wie andre in demselben Tempel von diesen Stoffen war.

und Wärme erstrebt werden konnte. Hiezu kam endlich noch die Eile des kaiserlichen Gönners, welche Oberflächlichkeit und Manier begünstigte. Bei den Porträts gefiel man sich zwar in immer genauerer Naturnachahmung; allein in Verbindung mit jener Eleganz konnte auch diese der geistigen Darstellung nur nachtheilig sein. Es häuften sich also ungünstige Umstände und dieser letzte Aufschwung der Kunst, welcher wirklich noch die Gestalt des Antinous hervorbringen konnte, war daher nicht von nachhaltiger Wirkung. Er diente nur dazu, das Stylgefühl abzutödten und das Auge durch eine gleichbleibende Eleganz zu ermatten. Dennoch haben wir auch nach Hadrian aus der Zeit der Antonine noch einige sehr vortreffliche Porträts. Unter ihnen ist die schon erwähnte Reiterstatue des Marc Aurel das bekannteste und grösseste; ein noch immer sehr tüchtiges Werk, wenn auch von etwas schweren und geistlosen Formen. Dagegen stehen die Reliefs an der Säule des Antonin denen der Trajanischen schon weit nach. Von Commodus finden sich noch gute Büsten, erst gegen die Zeit des Septimius Severus wird der Verfall der Plastik ein unläugbarer.

Fünftes Kapitel.

Die Malerei bei den Römern.

Auch in der Malerei traten die Römer wie in der Sculptur die Erbschaft der griechischen Kunst ganz unbedingt an, und wir finden nicht, dass sie einen einheimischen Styl von dem hellenischen unterschieden. Gleich anfangs werden mehr oder weniger bedeutende Maler griechischen Ursprungs genannt und ihre Werke in ähnlicher Weise wie die ältern beschrieben. Um die Zeit des Julius Cäsar war Timomachus von Byzanz beliebt, und zwei Bilder von ihm, ein Ajax, im Wahnsinne trauernd und über seinen Selbstmord nachdenkend, und die Kindermörderin Medea*) von Mitleid und Zorn bewegt, haben, wie die berühmten Kunstwerke der frühern Zeit, die Epigrammendichter zu sentimentalen Ergüssen angeregt. Selbst noch zu Hadrians Zeit lebte ein bedeutender Maler Aetion, der einen Alexander mit der Roxane malte, von Amorinen umgeben, die mit den Waffen spie-

*) Wahrscheinlich besitzen wir eine Nachahmung dieses Gemäldes in einer Herculanischen Wandmalerei.

len; eine Composition von der uns anmuthige Beschreibungen aufbewahrt sind.

Schon im alexandrinischen Zeitalter hatte man indessen ein Sinken dieser Kunst von dem hohen Standpunkte, den sie unter Apelles einnahm, bemerkt, und jedenfalls hob sie sich unter den Römern nicht wieder, vielleicht sank sie sogar schon jetzt noch merklich tiefer. Plinius, unser oft genannter Gewährsmann, klagt wiederholt über den Verfall der Malerei. Einst, sagt er, sei diese Kunst edel gewesen, von Königen und Völkern gesucht, und hätte die, welche sie der Nachwelt zu überliefern würdigte, geadelt. Jetzt sei sie von Gold und Marmor verdrängt. Er spricht von ihr als von einer „sterbenden Kunst". Er versichert, wieder mit einer bittern Bemerkung über die Prachtliebe seiner Zeit, jetzt entstehe kein edles Gemälde mehr *).

Indessen sind diese Urtheile nicht ganz unbefangen und nicht bloss vom Standpunkte des Kunstfreundes gefällt. Sie knüpfen sich an moralische Vorwürfe, welche Plinius seinen Zeitgenossen machen will, an den Vorwurf eitler Prachtliebe, die kostbare Stoffe seelenvollen Bildern vorziehe, und an den der Schlaffheit, welcher nichts daran liege, den Nachkommen bekannt zu werden. In seiner rednerischen Weise, kleidet er diese Vorwürfe in eine Klage über den Verfall der Malerei ein. Vielleicht wurde aber auch die Abnahme dieser Kunst grade deshalb mehr beklagt, weil sie den Römern ein höheres Interesse als die Sculptur einflösste. Schon ihre grosse Neigung für die Aufbewahrung von Bildnissen mochte sie dahin führen **).

*) Plin. XXXV. c. 1. c. 11. princ. c. 32. in fine.

**) Vielleicht brachte die Liebhaberei der Bildnisse schon damals eine dem Kupferstich ähnliche Erfindung hervor. In einer oft be-

Jene Ahnenbilder, die man in den Vorhallen adeliger Häuser aufstellte, waren zwar meistens in Wachs geformt; indessen geht schon aus einer Stelle des Plinius hervor, dass man auch gemalte Porträts, zugleich mit gemalten Darstellungen besiegter Völker und anderer auf den Ruhm eines der Vorfahren bezüglichen Gegenstände in den Häusern aufbewahrte. Wenn auch diese Bilder keine grossen Vorzüge besassen, so mochte eine so anwendbare Kunst doch in den Augen der Römer ehrenvoller erscheinen. Dies wird wenigstens dadurch bestätigt, dass, während kein einziger römischer Name unter den Bildhauern vorkommt, eine Reihe solcher unter den Malern erwähnt ist*). Schon frühe (um das Jahr der Stadt 450) zeichnete sich ein edler Römer, aus dem Geschlechte der Fabier, durch seine Kunst so aus, dass seine Nachkommen den Beinamen Pictor führten; ein Tempel der Salus war von ihm gemalt. Auch der Dichter Pacuvius malte für einen Tempel. Kurz vor August lebte Arellius, an dem Plinius rügt, dass er unter dem Namen der Göttinnen stets irgend eine Geliebte gemalt habe; fast gleichzeitig Ludius, von dem wir nacher noch sprechen werden. Amulius, der mit römischer Gravität immer in der Toga arbeitete, war von Nero so in Anspruch genommen, dass der Geschichtschreiber das goldne Haus sein Gefängniss nennt. Unter Vespasian waren Cornelius Pinus und Actius Priscus angesehene Maler, von denen der letzte sich am meisten den Alten näherte. Sie alle

sprochenen Stelle erzählt nämlich Plin. a. a. O., dass der bedeutende und fruchtbare Schriftsteller Marcus Varro (Cicero's Zeitgenosse) seinen Werken 700 Bildnisse (aliquo modo imagines) berühmter Männer hinzugefügt habe. Worin dieses „benignissimum inventum" wie Plinius es nennt, eigentlich bestanden, ist freilich völlig unbekannt.

*) Plin. XXXV. c. 7. und c. 37.

werden wohl niedriger Herkunft gewesen sein, da Plinius an andrer Stelle versichert, dass nach Pacuvius keine Malereien von anständigen Händen (honestis manibus) mehr gesehen worden. Indessen führt er doch auch an, dass Quintus Pedius, ein vornehmer junger Römer, von Cäsar zum Miterben des August ernannt, mit Billigung Augusts, weil er stumm geboren war, in der Malerei unterrichtet wurde; er machte gute Fortschritte, starb aber in früher Jugend. Noch unter seinen Zeitgenossen zählt Plinius einen römischen Ritter und einen Proconsul auf, die sich mit der Malerei beschäftigten. Wir sehen daher diese Kunst in einem, bei der stolzen Sinnesweise der Römer auffallenden Ansehen.

Vorzugsweise beliebt war auch hier das Porträt. Eine Malerin Lala aus Cyzicus, die gegen das Ende der Republik in Rom besonders weibliche Bildnisse theils malte, theils mit dem Griffel auf Elfenbein zeichnete, wurde, wie es bei solcher Auffassung der Kunst begreiflich ist, sehr hoch bezahlt, so dass ihre kleinen Bilder höher im Preise standen, als die grössern Porträts der gleichzeitig berühmten Maler Sopolis und Dionysius. Auch die Klagen des Plinius über die Vernachlässigung der Malerei, von denen wir schon sprachen, erwähnen immer nur des Porträts, und deuten dadurch auf die Vorliebe der Römer für diese Gattung hin.

Für andre Gegenstände scheint die Tafelmalerei viel weniger wie die Wandmalerei angewendet worden zu sein, und zwar diese auf eine Weise, welche für den höhern Ernst der Kunst nur nachtheilig werden konnte. Plinius (35. 37.) erwähnt eines Ludius, der um die Zeit des August eine besonders liebliche Art der Wandmalerei einführte. Er malte Landhäuser und Häfen, Wälder und

Hügel, Jagden und Weinlesen, Flüsse und Meeresufer, wie man sie verlangte, mit einer Staffage von Spaziergängern und Schiffenden, oder von Eseln und Wagen, in welchen sich der Besuch den Villen näherte. Er wusste dabei manches Scherzhafte und Unterhaltende einzumischen, und es ist begreiflich, dass man eine so freundliche Decoration in heitern Landhäusern gern sah. Es konnte aber nicht fehlen, dass man es bei einer solchen Aufgabe mit der Kunst nicht sehr genau nahm, und dass sie bald in eine handwerksmässige Stubenmalerei überging. Daher ist es denn auch begreiflich, dass dies ernsten Kunstrichtern Anstoss gab, und wir finden dass schon Vitruv sich darüber bitter beklagt. Früher habe sich, sagt er, die Wandmalerei an die Natur und an das Wahre gehalten, jetzt gefalle sie sich aber in albernen und phantastischen Gegenständen. Da male man statt der Säulen rohrähnliche Stützen, statt der Giebel Laubwerk und Schnörkel; Tempelchen würden von Candelabern getragen und aus Blumen liesse man Figuren hervorsehen. Man sieht, er beschreibt, was wir jetzt Arabesken nennen, und misbilligt sie von seinem Standpunkte aus, besonders deshalb, weil man auch architektonische Formen dabei anwendete und phantastisch entstellte.

Gemälde von höherm Kunstwerthe, namentlich auf Tafeln, sind auch aus dieser Zeit nicht auf uns gelangt, dagegen besitzen wir einen bedeutenden Schatz solcher leichtern Wandmalereien, von der Gattung, in der Ludius sich auszeichnete, und in dem phantastischen Charakter, welcher den Zorn des Vitruv reizte, besonders aus Herculanum und Pompeji. Schon vor der Wiedereröffnung dieser verschütteten Städte hatte man in einzelnen Grotten, namentlich in den Bädern des Titus, römische Arabesken

kennen gelernt, welche bekanntlich Raphael anregten, die Loggia des Vatican mit ähnlichen heitern Erfindungen zu schmücken. Durch die Ausgrabung jener Städte am Fusse des Vesuv sind wir nun aber viel besser unterrichtet. Wir sehen hier, dass auch in diesen kleinern Städten der Luxus anmuthiger Wandzierden überaus weit getrieben war; kein Zimmer, kein Gemach dieser Häuser entbehrt malerischer Zierde. Meistens befindet sich auf jeder Wand ein Bild in kleiner Dimension, welches in einem viereckigen Raume in der Mitte derselben abgegränzt und mit architektonischen Arabesken, die es umgeben, in Verbindung gebracht ist. In den letzten, auch in einzelnen architektonischen Bildern, finden wir jene phantastische Behandlung der Bauformen, welche zwar nicht ungraziös ist, aber allerdings für die Erhaltung des architektonischen Sinnes nachtheilig sein musste. Die mittlern Bilder enthalten theils historisch-mythologische Darstellungen, theils einzelne Figuren, Nymphen, Centauren oder dergleichen in anmuthig leichter Stellung, theils Kinderscherze oder Theaterscenen, häufig Landschaften und architektonische Prospecte, endlich auch Stillleben, Thiere, Früchte, Geräthschaften, Masken. Auch leichtfertige und anstössige Gegenstände kommen in grosser Zahl vor. Im Ganzen geben uns diese Bilder eine sehr grosse Vorstellung von dem technischen Geschick der römischen Kunst, besonders wenn man erwägt, dass diese Arbeiten unmöglich von berühmten Meistern herrühren können, sondern mehr handwerksmässig mit grosser Schnelligkeit ausgeführt sein müssen. Sie sind theils auf frischen, theils auf trockenen aber sehr sorgfältig vorbereiteten Kalk, theils in Wachs enkaustisch gemalt, in lebhaften, manchmal etwas grellen

Farben, deren Erhaltung aber nichts zu wünschen übrig lässt. Die Compositionen weichen von der Strenge des Reliefstyls durchgängig ab; die Gruppen sind mehr oder weniger nach vorn gewendet, die landschaftlichen und architektonischen Darstellungen nicht ohne Kenntniss, wenn auch mit leichter Behandlung der Perspective. Dagegen enthält bei Figurenbildern der Hintergrund gewöhnlich nur eine mässige Andeutung des Landschaftlichen oder Räumlichen, oft einfache Wände, und ist mithin noch nicht gar abweichend von dem Styl der Reliefs. Die Formen sind meist edel, wenn auch nicht frei von den Mängeln der römischen Kunst, und selbst bei grotesken und parodistischen Figuren geben sie noch einen Anklang von der Schönheit des griechischen Styls. In der Zeichnung sind sie freilich nicht immer correct, aber meist sehr lebendig und bestimmt, oft in der Anmuth heiterer Gegenstände bewundernswürdig, oft auch im Ausdrucke des Ernsten nicht unbedeutend. Manche dieser Bilder können als wirkliche Kunstwerke betrachtet werden, in anderen erkennen wir wenigstens gute Copien bedeutenderer Werke. In der Mehrzahl ist indessen nur Form und Umriss der Composition von Werth, der Ausdruck aber schwach und bedeutungslos, oder grell und roh, auf Missverständnisse des Nachahmers hindeutend. Die Farbe hat zwar nicht die Tiefe und Wärme, welche sie erst durch die Oelmalerei erhalten konnte, aber sie ist gefällig, wahr, und im Ganzen harmonisch.

Zu den bedeutendsten dieser Malereien gehören die Entführung der Briseis, das Opfer der Iphigenia, und eine Medea, wahrscheinlich eine Nachahmung von jenem Bilde des Timomachus, welches oben erwähnt ist; zu den anmuthigsten die allbekannten schwebenden Figuren von

Nymphen und Centauren aus Herculanum, oder die artige Composition des Verkaufs der Liebesgötter. Sehr gefällig sind die meisten der häuslichen Scenen, z. B. die Toilette einer Dame, die Indiscretion der Zofe, welche verstohlen in die Tafel blickt, auf der ihre Gebieterin schreibt, oder das häusliche Concert, wo der Flötenbläser zwischen den lieblichen Gestalten der Sängerin und des Mädchens mit der Lyra gar komisch die Backen aufbläst. Unbedeutender sind durchweg die Landschaften und Prospecte, überladen und bunt, an chinesische Malereien dieser Art erinnernd. Die meisten Bilder sind in kleiner oder mässiger Dimension, die wenigen grössern stehen ihnen in der Zeichnung nach.

Vor der Entdeckung von Herculanum und Pompeji besass man eigentlich nur ein antikes Gemälde, welches sehr berühmt wurde und aus hergebrachter Verehrung noch jetzt zuweilen übermässig gepriesen wird*). Es ist die s. g. Aldobrandinische Hochzeit, ein Wandgemälde, auf welchem eine Vermählung dargestellt ist, wahrscheinlich nach einem griechischen Vorbilde, indessen mit einigen Abänderungen nach römischen Gebräuchen. Im Style und im Kunstwerthe schliesst es sich an die herculanischen Gemälde an, und steht den bessern derselben nach.

Wir können an diesen Ueberresten in der That das Verdienst und die Schwächen der antiken Malerei mit ziemlicher Sicherheit ermessen. In der Anmuth der Formen erscheint sie als würdige Schülerin der antiken Plastik, welche eben wegen des leichtern Materials sich an manche, namentlich an heitere und bewegte Stellungen

*) So noch in Meyer's Gesch. der Kunst b. d. Griechen. S. d. ausführliche Beschreibung von Gerhard Beschr. Roms II. 2. S. 10.

wagen konnte, die der Sculptur versagt sind; man braucht nur an jene herculanischen Tänzerinnen und Centauren zu erinnern, um dies zu beweisen. Aber der höhere Ernst der Kunst war minder begünstigt, nur bei höchster Meisterschaft konnte er im Ausdruck einzelner Gestalten erreicht werden; er lag nicht im Grundtypus dieser Kunst, so wie sie hier aufgefasst wurde. Daher ermüdeten denn die Künstler auch so bald, nachdem das Höchste, was auf diesem Wege zu erreichen war, geleistet worden, und man begnügte sich nun mit dem Anmuthigen, Leichten, Wohlgefälligen, oder mit einer ziemlich schwachen Erinnerung an die Formenschönheit der Plastik. Dieser Mangel in der Richtung der Malerei beruhte zunächst auf einem architektonischen Elemente; gewohnt alles in der körperlichen Ründung oder in der Flächenansicht aufzufassen, hatten die Alten für die Bedeutsamkeit perspectivischer Verhältnisse keinen Sinn. Er beruhete dann aber auch in etwas Ethischem, in dem Mangel des Gefühls für das Innerliche, das sich im Auge ausspricht. Bei den italischen Völkern sehen wir, dass dieses Gefühl begann, aber es stand noch im Widerspruche mit den übrigen herrschenden Ansichten, und wenn es bei den Etruskern vielleicht stärker war, wurde es bei den Römern durch ihre vorherrschende Beachtung des Aeusserlichen, des Scheines wieder unterdrückt. Die Andeutung eines neuen Princips, welches erst viel später zur Entwickelung kommen sollte, war also vorhanden, aber den Römern, deren thatkräftiger Sinn die Kunst nur wie ein Fertiges ergriff, war es nicht verliehen, aus ihrem Innern heraus ein Neues zu gestalten. Die Malerei blieb daher bei ihnen in derselben Richtung, welche sie bei den Griechen gehabt hatte, und nur etwa ihre weitere Anwendung

auf die Anmuth des häuslichen Lebens, auf das heitere Spiel der Arabesken mag durch die Eigenthümlichkeit des römischen Geistes bedingt sein, wiewohl doch auch hier die Griechen der spätern Zeit ihnen schon vorausgegangen waren.

Schlussbetrachtung.

Es war eine unerfreuliche Aufgabe, die römische Kunst zu schildern, unerfreulich in Beziehung auf das Volk, weil es in andern Gebieten Bedeutenderes geleistet hat, weil wir einen achtbaren Charakter hier auf seiner schwachen Seite betrachten mussten, und unerfreulich in Beziehung auf die Kunst selbst. Denn sie ist hier weder so gesunken und vernachlässigt, um unsere Blicke abzustossen, noch so begeistert und anregend, um sie kräftig an sich zu ziehen. Sie hat die jugendliche Gluth eingebüsst, sie ist verständig und nüchtern geworden, von ihrer idealen Hoheit herabgesunken. Ein bürgerlich ehrbarer Sinn, die Naturtreue des Porträts, der anmuthige leichte Scherz, und eine verständig ernste aber keineswegs harmonisch edle Behandlung der architektonischen Formen ist alles, was wir von ihr rühmen können. Während wir von der Kunst die Erlösung aus der Noth und Schwäche der Wirklichkeit verlangen, werden wir hier zu ihr zurückgeführt, durch bedingte Wahrheit und durch sinnliche Anmuth nur vorübergehend berührt. So ist der unmittelbare Gewinn, den die Kunst durch dieses Volk erhielt, kein sehr bedeutender. Wohl aber ist ein mittelbarer vorhanden, welcher nicht gering zu schätzen ist; auch auf diesem Felde bewährte das römische Volk

seine welthistorische Bedeutsamkeit. Dies verdient noch eine kurze Betrachtung.

Ebenso wie in der bildenden Kunst verhielten sich die Römer in allen andern Künsten. Werfen wir einen Blick auf die römische Poesie, so finden wir hier wie dort ein entschiedenes Nachahmen griechischer Formen und ein fast unbemerktes Beibehalten vereinzelter italischer Eigenthümlichkeiten. Wie die Säulenordnungen in der Architektur nahm man die Versmaasse, mehr oder weniger gegen den Geist der römischen Sprache, bald auch die Dichtungsarten der Griechen in Rom auf. Auch war der Erfolg derselbe; die Dichtungen strengen, idealen Styls, das heroische Epos, die Tragödie, blieben immerhin weit hinter den griechischen Vorbildern zurück, obgleich sie in Einzelheiten, in der verständig festen Structur und in der Mannigfaltigkeit von Gedanken und Bildern manches Verdienstliche haben. In der Anmuth der Idylle, im mannhaften Pathos der Ode mischt sich schon das eigenthümlich Römische auf vortheilhaftere Weise ein. Besonders aber in den Gattungen, wo die Wirklichkeit mit porträtartiger Wahrheit und persönlicher Wärme behandelt wird, wo die sittliche Strenge und der leichte Scherz sich geltend machen, wo die Ironie spielt, die immer hervortritt, wenn die gemeine Natur in der idealen Form der Kunst behandelt wird, sind die römischen Dichter selbstständig und vortrefflich. Wir haben also wesentlich dasselbe Resultat wie in der bildenden Kunst. Auch in der Musik scheint, so viel wir nach den dürftigen Nachrichten urtheilen können, dasselbe Verhältniss stattgefunden zu haben; auch hier finden wir Tonweisen und Kunstwörter griechisch und das Selbstgefühl einer eigenen Richtung wird nirgends

ausgesprochen. Auf dem ganzen Gebiete des höhern geistigen Lebens geben also die Römer ihre Eigenthümlichkeit auf, um der der Griechen zu huldigen.

Wir erwähnten schon früher, dass dies Verhältniss zweier Völker hier zum ersten Male in der Weltgeschichte erscheint. Bisher war stets die Kunst durch einen Naturinstinct aus dem Boden des Volksgeistes hervorgewachsen, jedes Volk verstand die Kunst des andern ebensowenig wie seine Sprache. Der Grieche, der den ägyptischen Tempel betrat, staunte ihn mit Missbehagen als Thorenwerk an. Juden und Perser bedienten sich fremder Baumeister, aber nur für einzelne Werke der Zweckmässigkeit oder Pracht; an die begeisterte, verehrende Nachahmung einer ganzen Kunst oder gar aller Künste eines andern Volks war dabei nicht zu denken. Freilich waren Griechen und Römer verwandten Stammes, durch Natur und Sprache nicht so weit geschieden, wie jene, aber immerhin war doch auch bei ihnen eine bedeutende natürliche und sprachliche Verschiedenheit vorhanden, die überwunden werden musste.

In Beziehung auf die Kunst hatte dies höchst wichtige Folgen; sie wurde erst dadurch völlig frei und selbstständig. Bei den frühern Völkern erschien sie wie ein unbewusst entstandenes Erzeugniss des Bodens, wir mussten sie aus der Natur des Landes erklären. Den Römern galt sie gleich anfangs als eine geistige Ueberlieferung, welche sie aufnahmen und auf alle Länder übertrugen. Durch die Macht ihrer Waffen brachen sie die Schranken der Völker auch in dieser Beziehung; im Nilthale wie auf den Bergen Palästina's, am Rhein, wie auf der iberischen Halbinsel, überall wurde die Kunst auf gleiche Weise geübt. Es lässt sich nicht verkennen,

dass dies auch Nachtheile mit sich führte. Jene Wärme der Nationalität, der volksthümlichen Religiosität war ihr nun entzogen; sie lebte nicht mehr in der innigen Verbindung und Wechselwirkung mit allen andern geistigen Thätigkeiten. Sie war gleichsam in die Welt gestossen, und musste sich nun vorsichtiger und zurückhaltender benehmen. Wer mit künstlerischem Sinne die Schöpfungen der vorhergegangenen Völker betrachtet hat, wird dies vollkommen empfinden; das Nüchterne und Trockene der römischen Arbeiten ist nur eine Folge dieser Stellung. Gewiss wäre es dahin nicht gekommen, wenn nicht die Vollendung und allseitige Durchbildung der griechischen Kunst die Selbstständigkeit dieses Elements gezeigt hätte; man denke sich eine andere, die ägyptische oder gar die indische auf solche Weise von einem andern Volke adoptirt, und man wird gleich fühlen, welche widerwärtige Gestalt daraus entstehen müsste. Die griechische Schönheit war in der That im Wesentlichen die allgemeine, allverständliche; die Römer proclamirten nur, was an sich selbst schon da war.

Andrerseits ist diese Losreissung der Kunst von dem Boden der Nationalität eine günstige Erscheinung auch für die Kunst selbst. Sie hat erst jetzt ihre geistige Bestimmung erreicht, sie ist zur freien und bewussten Aufgabe der Menschheit geworden; sie unterliegt nicht mehr der Vermischung mit der Religion, einer Unklarheit, welche auch für diese verderblich war. Der Begriff der Schönheit ist entstanden, wenn auch noch nicht in seiner vollen Bedeutung gekannt. Dass die Alten eine Kunstphilosophie noch so gut wie gar nicht besassen, erklärt sich an dieser Stelle noch auf eine neue Weise. Die Griechen bildeten zwar die Kunst in ihrer

Allseitigkeit und Selbstständigkeit aus, so dass sie nun vollbracht und ein Gemeingut aller Völker wurde; aber sie konnten dies nicht ahnen, sie waren wie alle frühern Völker von vaterländischen und religiösen Gefühlen dabei geleitet. Nur durch eine Uebersicht der ganzen Kunstschöpfung der Griechen, für welche ihnen selbst der Standpunkt fehlte, konnte man die innere Totalität derselben gewahr werden. Dem praktischen Sinne der Römer entging sie nicht; sie gaben es auf, die Kunst aufs Neue zu schaffen, da sie schon vollendet war. Aber ihnen fehlte die ideale und philosophische Richtung zu sehr, um sich darüber klar zu werden; die völlige Einsicht dieses Zusammenhanges sollte erst sehr viel später erlangt werden.

Wenn aber auch für die Kunst diese Selbstständigkeit ein zweideutiger Vortheil ist, so ist sie für die Menschheit im Ganzen ein entschiedener Gewinn. Alle geistigen Functionen lösten sich dadurch von einander und schieden die fremdartigen Elemente aus, mit denen sie bisher gemischt waren. Indem die Kunst sich vollständig ausbildete, zog sie die sinnlichen Bestandtheile an sich, welche bisher auch die Religion und Wissenschaft getrübt hatten; das geistige Leben der Menschheit trat in diesen drei Formen vollständig hervor und stellte sich dem Naturleben entgegen. Daher verschwand denn nun auch die feindliche Trennung der Völker, und die allgemeine Verbindung des menschlichen Geschlechts wurde wenigstens als eine mögliche und als endliche Bestimmung angedeutet. Das römische Reich hat dadurch eine heilige Bedeutung in der Weltgeschichte, dass es, wenn gleich auf äusserliche Weise, nicht ohne Unterdrückung und Willkür, zuerst diese Einheit der Völker

darstellte. Den vollen Genuss dieses Besitzes erlangte zwar die römische Welt noch nicht; die Schuld des Erwerbes lastete auf ihr, die Sinnlichkeit des griechischen Geistes, die blutbefleckte Habsucht des römischen bestraften sich durch ihre Folgen. Nur in den besten Momenten des Kaiserreiches, die freilich rasch vorüber gingen, zeigte sich ein Schimmer dieses Glückes. Aber dennoch bildete sich ein immerhin schönes Verhältniss; die Annahme griechischer Kunst und Wissenschaft milderte die Härte des römischen Sinnes. Es war eine Gemeinschaft, zu welcher beide Theile etwas einbrachten, das Abendland, durch Rom vertreten, den Ernst der Herrschaft und des Gesetzes, das Morgenland, schon früher zu griechischer Sitte bekehrt, die Freiheit des Gedankens und die Schönheit der Form. Durch die Stellung der Griechen zu den Römern erhielt dies Verhältniss eine eigenthümliche Frische und Wärme. Dass die Gebieter der Welt bei allem Uebermuthe und bei der nur zu oft gerechten Verachtung, mit welcher sie die Griechen behandelten, so demüthige, so verehrende Schüler ihrer Kunst und Wissenschaft waren, musste diese anreizen und ermuthigen. Sie waren fast in die Lage einer Frau gekommen, welche durch die Huldigung eines hohen Mannes belebt, ihre Anmuth freier und mit Sicherheit entfaltet. Die Kraft der Production war freilich nicht mehr die frühere, es bedurfte ihrer aber auch weniger, weil schon alles Wesentliche vorräthig war. Die Anlage erhielt sich; sie ist immer an eine frühe Richtung des Geistes geknüpft, bei den Griechen war die künstlerische Fähigkeit erblich geworden und bedurfte nur geringer Nahrung.

Es war eine Theilung der Arbeiten eingetreten, welche den Römern alles Weltliche und Praktische, den Griechen das Theoretische, die Wissenschaft und die Kunst zuwies, und diesen gestattete ihre ganze Kraft hierauf zu verwenden. Hiedurch war denn die Kunst in eine Lage gebracht, welche grosse Veränderungen nicht zuliess oder doch nicht beförderte. Jener rasche Wechsel des Styls auf der höchsten Stufe griechischer Kunst war eine Wirkung und eine begleitende Erscheinung der durchgreifenden Umgestaltungen gewesen, welche das sittliche und politische Wesen erfuhr. Die Kunst war damals nicht eine vereinzelte Thätigkeit, sie war eine sittliche Macht, der Mittelpunkt aller Bestrebungen; sie wurde daher von der innern Triebkraft des Geistes fortgerissen und alle Gestalten, welche derselbe annahm, spiegelten sich in ihr ab. Dies Band war jetzt gelöst; die Kunst stand selbstständig und allein, das politische Leben bewegte sich in einem andern Kreise; sie war daher solchem Wechsel nicht unterworfen.

Schon am Schlusse der griechischen Geschichte betrachteten wir die ungleiche Dauer der Epochen; zuerst das lange Beharren der frühesten Kunst, dann die rasche Folge verschiedener Formen des schönen Styls, wo immer eine die andere verdrängte, endlich wieder die anhaltende Periode des alexandrinischen Zeitalters. Jetzt gestaltet sich dies noch viel auffallender; die lange Linie des letzten Abschnittes verlängert sich noch viel mehr, sie geht bis auf die Zeit nach Hadrian, vier bis fünf Jahrhunderte hindurch. Diese letzte griechische Kunst scheint unvergänglich zu sein, denn selbst da weicht sie nicht einer neuen Kunstweise, sondern wird nur durch Sorglosigkeit und Mangel an Theilnahme träger und

stumpfer. Erst das Eindringen der germanischen Völker schneidet den Faden ab.

Auch in andern Abschnitten der Geschichte finden wir wohl Aehnliches; es liegt in der Natur der Dinge, dass das Höchste und Beste auf Erden flüchtigen Bestehens ist, während das Gute sich lange erhält, wie der Sommer nach der kurzen Wonnezeit des Frühlings. Indessen erscheint es hier doch bedeutsamer, ein so langes und so gleich bleibendes Beharren kommt nicht wieder vor. Eine Eigenthümlichkeit der alten Kunst hatte darauf Einfluss. Die Eitelkeit des Erfindens war ihr fremd, man kannte die ungestüme Forderung des Neuen nicht, welche die modernen Künstler beunruhigt. Man suchte die Kunst mehr in der Ausführung, als im Gedanken, man betrachtete sie als Ueberlieferung, lernte von den ältern Meistern, ahmte sie nach oder wiederholte ihre Werke mit Unbefangenheit, nicht mit der ängstlichen Treue, welche den Copisten ermattet, sondern als ob man über sein Eigenthum schalte. Allein diese löbliche Eigenthümlichkeit war doch nicht entscheidend *).

*) Diese Beharrlichkeit der griechischen Kunst ist vorzüglich dargethan in der ebenso geistreichen wie lehrreichen Schrift von Thiersch, über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen. Der gelehrte Verfasser nimmt darin, wenigstens in den frühesten der einzelnen Abhandlungen, aus welchen das Buch besteht, eigentlich nur zwei Perioden der griech. Kunst an, eine frühere, ägyptische oder ägyptisirende, und dann die spätere, eigentlich griechische von Phidias bis Hadrian. In den Erläuterungen und Zusätzen ist aber diese Behauptung wesentlich modificirt. Denn die ägyptische Herleitung der griech. Kunst verliert ihre Bedeutung grossentheils, wenn man sofort (wie der Verfasser zuzugeben scheint) eine freie Umgestaltung in Griechenland annimmt, und das Beharren der Kunst von Phidias bis Hadrian ist doch im Wesentlichen nicht mehr vorhanden, wenn wir dabei einen Unterschied der Zeiten und Schulen in Handlung, Styl und Ausdruck anerkennen (S. 360.)

Denn auch bei den Künsten der Rede haben die Perioden fast dieselben Gränzen. Auch hier nach Homer ein langer Stillstand, dann in rascher Folge Pindar, Aeschylus, Sophokles und Euripides, die unter sich so verschieden sind und deren Namen doch in der Folgezeit unübertroffen bleiben. Von nun an aber wieder eine lange Periode der Nachahmung von Griechen und Römern. Denn auch hier schlossen sich die Römer unbedingt an die Griechen an, obgleich in der Poesie, schon durch die Sprache, das nationale Element noch entscheidender ist, und obgleich in dieser geistigern Kunst die Ausführung sich nicht so scharf von der Erfindung sondert und eine Ueberlieferung der Technik nicht in dem Grade möglich ist.

Auch hier finden wir die Geschichte der Kunst im Einklange mit dem Entwickelungsgange der Sitte. Die Sitte war ebenfalls nicht mehr so wandelbar wie früher. Die Stürme der Demokratie regen das Leben bis in seine untersten Tiefen auf; seitdem die Herrschaft auf Einen übergegangen war, trafen die gewaltsamen Veränderungen nur einzelne Personen, nicht das Volk. Griechische Humanität und griechische Weisheit beherrschten auch das Leben der Römer, bis mehr und mehr neue Rücksichten eintraten und das ganze Gebäude der alten Welt untergruben.

Vergleichen wir aber dieses späte Beharren der Sitte und Kunst mit der ähnlichen Dauerbarkeit der frühern Zeit, so zeigt sich ein gewaltiger Unterschied. Bei den Aegyptern und den andern ältern Völkern sind beide eng an die Nationalität gebunden, sie sind gleichbleibend wie die Natur und weil die Natur es ist. Auch bei den ältern Griechen ist es ähnlich. Aber während bei jenen

Bayerische Staatsbibliothek München

die Einheit der Lebensfunctionen durch einen Naturinstinct besteht und daher niemals in freier Entwickelung sich gestalten kann, wird bei diesen Hellenen der Lebenstrieb nur durch bewusste Mässigung unterdrückt. Sie haben schon in dieser Vorzeit das Gefühl einer höhern Freiheit und nur eine jugendlich fromme Scheu hält sie noch zurück. Nachdem sie die Schranken durchbrochen, mit raschen Schritten das Gebiet der Geistesfreiheit nach allen Richtungen durchmessen haben, ist das Ziel erreicht; es gilt nur zu behaupten, nicht zu erobern. Das Reich der Natur ist überwunden, die Herrschaft des Geistes hat begonnen. Alle geistigen Functionen gehen nun selbstständig und regelmässig, weil sie von einander gelöst sind, nur durch innere Harmonie zusammenhängen. Die Wissenschaft, die Kunst, die Humanität sind jetzt erkannt, sie bestehen für immer, sie können nicht wieder in die chaotische Einheit eines unklaren Naturlebens zurückkehren. Darum haben diese Gestaltungen, wie sie jetzt erlangt sind, eine bleibende Geltung, sie sind unvergänglich. Das geistige Leben der frühern Völker, das mit ihrer Nationalität enge verwachsen war, kann nur durch historische Forschung als ein verschwindendes Bild dem Auge wieder vorgezaubert werden; die Leistungen der Griechen bleiben immer in praktischer Wirksamkeit, jedes spätere Volk steht zu ihnen in mehr oder minder bewusster Beziehung, lehnt sich an sie an, benutzt was sie gewährt haben, erweitert nur die Gränzen, von denen sie noch eingeschlossen waren.

Denn allerdings war dieses Ziel, welches die alte Welt erreicht hatte, noch nicht das letzte. Ihre geistige Bildung haftete noch fest an dem Boden der Natur,

aus dem sie hervorgegangen. Es war zwar nicht mehr, wie bei den ältern Völkern, die einseitige, begränzte Natur eines bestimmten Landes; diese Schranken waren für immer gebrochen, die freie, allgemeine geistige Bildung bezog sich auch auf eine allgemeine Natur. Aber mit dieser war sie auch verwachsen, ein sinnliches Gepräge haftete noch an ihren geistigen Leistungen. Dies war der Keim des Verderbens, an dem diese erste grosse Erscheinung menschlicher Freiheit sterben musste.

Ueberall in der geistigen wie in der leiblichen Schöpfung entwickelt sich höheres Leben aus dem Untergange geringerer Geschöpfe; die Jahrhunderte der Geschichte reihen sich an einander wie die Ringe einer Kette, der eine muss sich bis zu dem Punkte neigen, wo der andere beginnen kann. Die höhere Stufe, welche die Menschheit jetzt beschreiten sollte, lag weit über der frühern, sie war mühsam und schwer zu erreichen. Daher dieses lange Beharren, dieser langsame Verfall. Bisher haben wir nur die ersten Zeichen dieses Verfalls gesehen, von jetzt an erst greift er mehr um sich; aber schon in diesem Auflösungsprocesse erheben sich die Keime eines neuen Lebens, jenes Sinken und dieses Aufsteigen sind nur zwei Seiten einer und derselben Erscheinung. Höchst augenscheinlich zeigt sich dies in den Gestaltungen der bildenden Kunst. Aber eben deshalb, weil beides so eng verbunden, müssen wir auch die Darstellung dieses Herganges, den weiter fortschreitenden Verfall der heidnischen, die ersten Richtungen der christlichen Kunst, dem folgenden Bande, welcher der Kunst in den Zeiten des Christenthums gewidmet ist, vorbehalten.

Bayerische Staatsbibliothek München

Druckfehler und Berichtigungen.

Seite 18 Zeile 2 von oben statt je der lies jeder.
» 37 » 16 v. u. statt griechischen l. griechischem.
» 38 » 6 v. u. » architektonichen l. architektonischen.
» 125 » 7 v. u. » recertae l. re certae.
» 131 » 12 v. u. » Bäumen l. Bäume.
» 180 » 18 (Note) v. u. statt 1840 l. 1839, und An Account of discoveries in Lycia during a second excursion in Asia minor. Lond. 1841, mit ausgeführteren Beschreibungen und Zeichnungen.
» 251 » 1 v. o. statt Scheint l. Schein.
» 277 » 7 v. u. » Sulptur l. Sculptur.
» 287 » 4 (Note) v. u. statt gleichwürdige l. glaubwürdige.
» 325 » 14 » v. u. » oder l. aber.
» 365 » 7 v. u. statt was l. war.
» 374 » 14 v. o. » dem l. den.
» 392 » 7 (Note) v. u. statt frühern l. frühen.
» 396 » 4 v. o. statt gestattete l. gestaltete.
» 432 » 17 v. o. » Nützlichkeitbauten l. Nützlichkeitsbauten.
» 438 » 10 v. u. » auf den l. auf dem.
» 439 » 9 v. u. » auf den l. auf dem.

Bayerische Staatsbibliothek München

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schnaase, Carl, / Eisenmann, Oskar, / Lübke, Wilhelm,

Geschichte der bildenden Künste

Bd.: 2

Düsseldorf 1843

Art. 269 h-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10258773-2